HOCHULI, Jost. Detail in typography, New edition. Londres, Hyphen Press, deux mille huit, soixante-douze pages. GILL, Eric. Un essai sur la typographie. Paris, Ypsilon Éditeur, coll. Bibliothèque typographique, mille neuf cent trente-six, cent quatre-vingt-quatre pages. PITMAN, Isaac. Isaac Pitman's Shorthand Instructor. New York, Isaac Pitman and Sons, mille neuf cent dix-neuf, trois cent cinquante pages. JAVAL, Émile. Physiologie de la lecture et de l'écriture. Paris, F. Alcan, mille neuf cent cinq, deux cent quatre-vingt-seize pages. MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. La Nouvelle Revue française, mille neuf cent quatorze. SIMON, Claude. Le jardin des plantes. Paris, Les Éditions de Minuit, mille neuf cent quatre-vingt-sept, trois cent soixante-dix-sept pages. PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. QUENEAU, Raymond. Exercices de style. Paris, Gallimard, coll. Folio, mille neuf cent quatre-vingt-deux, cent cinquante-huit pages. GRAHAM, Dan. Poem Schema. Dan Graham, Art-Language, volume un numéro un, mille neuf cent soixante-neuf, page quatorze, reproduit dans Dan Graham, Works, Düsseldorf Deux mille, page neuf. LEIRIS, Michel. Roussel l'Ingénu. Saint-Clément, Éditions Fata Morgana, coll. Explorations, mille neuf cent quatre-vingt-sept, cent douze pages. CALVINO, Italo. Si Par une Nuit d'Hiver un Voyageur (traduction de Danièle Sallenave et François Wahl). Paris, Éditions du Seuil, mille neuf cent quatre-vingt-un, cent vingt et une pages. LUTHI, Louis. Prière d'insérer. Amsterdam, Roma Publications, deux mille dix, cent vingt-sept pages. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. STEIN, Gertrude. On Punctuation. Hamburg, Abaton Books, deux mille. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy. New York, Granary Books, deux mille un, deux cent quatre-vingt-seize pages. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. BAILEY, Stuart. Un entretien filmé et réalisé par Michel Aphesbero. From further (mille neuf cent soixante-sept), to nowhere (mille neuf cent soixante-dix-sept) and beyond (deux mille sept). Entretien filmé, trente-huit minutes et trente secondes. Rosa b. [en ligne]. (Décembre deux mille huit). http://www.rosab.net. [page consultée le douze décembre deux mille treize]. CAGE, John. 4'33». Mille neuf cent cinquante-deux. Partition, encre sur Papier. New York, The Museum of Modern Art. RAUSCHENBERG, Robert Rauschenberg. White Painting [sept panneaux], mille neuf cent cinquante et un. Huile sur Toile. Collection de l'artiste. CHARTIER, Roger. Écrit et cultures dans l'Europe moderne. Collège de France. [en ligne]. Essai (janvier deux mille treize). http://www.college-de-france.fr/media/roger-chartier/UPL29379_Roger_Chartier_cours_0708.pdf. [page consultée le dix-huit janvier deux mille treize].

MICHEL APHESBERO[D],

STUART BAILEY[D],

BENJAMIN H.D. BULLOCH[D],

JOHN CAGE[D], ITALO CALVINO[C],

ROGER CHARTIER[E],

MATHIEU COPELAND[D],

GÉRARD GENETTE[B], ERIC GILL[A],

DAN GRAHAM[B], JOST HOCHULI[A],

ÉMILE JAVAL[A], MICHEL LEIRIS[B],

LOUIS LUTHI[C], STÉPHANE MALLARMÉ[A],

GEORGES PEREC[B], ISAAC PITMAN[A],

RAYMOND QUENEAU[B],

ROBERT RAUSCHENBERG[D],

RAYMOND ROUSSEL[B], CLAUDE SIMON[A],

GERTRUDE STEIN[D], ET AUSSI,

ANNIE DILLARD,

Il y a quelque chose de délectable à prendre un livre épais et à le transformer en petits morceaux, quand on sélectionne certaines parties d'un texte on abolit sa narration, quand on supprime les notes de bas de page et les explications, le texte bascule de l'utilitaire au poétique.

Hunter S. Thompson a retapé des romans d'Hemingway et de Fitzgerald.
Il disait,
J'ai juste envie de savoir quel effet ça fait d'écrire ces mots-là.

On parlait avec les autres de ce qu'on regarde en premier quand on ouvre un livre, la reliure pour les uns, la technique d'impression pour les autres, les images, les lettres, la texture du papier. C'est comme ça que j'ai réalisé que même après six ans d'études de graphisme qui auraient dû modifier mes réflexes naturels de lectrice, je ne commence jamais par regarder les livres, je les lis.

Parler, lire, écrire. Et les glissements d'une forme à l'autre. Je travaille sur les liens entre langage et graphisme, entre fond et forme, contenant et contenu, lecture et écriture. Les enjeux du langage et de sa transcription. Mon mémoire se constitue au fil de mes lectures. Avec elles, j'ai commencé par investir le champ de l'écriture sous l'angle de la graphie avec Jost Hochuli, Eric Gill, et Émile Javal, puis de sa structure, de sa forme, et le champ de l'écriture et des procédés stylistiques, des protocoles d'écriture avec Raymond Queneau, Georges Pérec, Raymond Roussel, puis de la lecture sous l'angle du livre comme objet d'étude, avec Palimpsestes et Seuils de Gérard Genette, pour en arriver, avec Mathieu Copeland, Kenneth Goldsmith, Gertrude Stein, Nick Thurston, à l'écriture conceptuelle, à une autre conception du langage. L'ensemble de mon travail se base sur des oeuvres littéraires ou des auteurs

qui parlent d'oeuvres littéraires, mais des glissements vers d'autres formes, d'autres exemples, se croisent parfois. J'ai l'intention de suivre le cours chronologique de mes lectures. Le plan ressemble donc à une bibliographie,

HOCHULI, Jost. Detail in typography, New edition. Londres, Hyphen Press, deux mille huit, soixante-douze pages. GILL, Eric. Un essai sur la typographie. Paris, Ypsilon Éditeur, coll. Bibliothèque typographique, mille neuf cent trente-six, cent quatre-vingt-quatre pages. PITMAN, Isaac. Isaac Pitman's Shorthand Instructor. New York, Isaac Pitman and Sons, mille neuf cent dix-neuf, trois cent cinquante pages. JAVAL, Émile. Physiologie de la lecture et de l'écriture. Paris, F. Alcan, mille neuf cent cinq, deux cent quatre-vingt-seize pages. MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. La Nouvelle Revue française, mille neuf cent quatorze. SIMON, Claude. Le jardin des plantes. Paris, Les Éditions de Minuit, mille neuf cent quatre-vingt-sept, trois cent soixante-dix-sept pages. PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. QUENEAU, Raymond. Exercices de style. Paris, Gallimard, coll. Folio, mille neuf cent quatre-vingt-deux, cent cinquante-huit pages. GRAHAM, Dan. Poem Schema. Dan Graham, Art-Language, volume un numéro un, mille neuf cent soixante-neuf, page quatorze, reproduit dans Dan Graham, Works, Düsseldorf Deux mille, page neuf. GENETTE, Gérard. Figures I. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent soixante-seize, deux cent soixante-cinq pages. ROUSSEL, Raymond. Les nouvelles impressions d'Afrique [suivi de L'âme de Victor Hugo]. Paris, Librairie Alphonse Lemerre, mille neuf cent trente-deux, trois cent vingt pages. LEIRIS, Michel. Roussel l'Ingénu. Saint-Clément, Éditions Fata Morgana, coll. Explorations, mille neuf cent quatre-vingt-sept, cent douze pages. CALVINO, Italo. Si Par une Nuit d'Hiver un Voyageur (traduction de Danièle Sallenave et François Wahl). Paris, Éditions du Seuil, mille neuf cent quatre-vingt-un, cent vingt et une pages. LUTHI, Louis. Prière d'insérer. Amsterdam, Roma Publications, deux mille dix, cent vingt-sept pages. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent quatre-vingt-douze, cinq cent soixante-treize pages. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. COPELAND, Mathieu. Carte mentale pour une exposition. Lausanne, Catalogue édité par Mathieu Copeland et Philippe Decrauzat pour l'exposition Avant il n'y avait rien, maintenant on va pouvoir faire mieux, deux mille onze. Disponible sur http://www.mathieucopeland.net. STEIN, Gertrude. On Punctuation. Hamburg, Abaton Books, deux mille. GOLDSMITH, Kenneth. I love Speech, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (janvier deux mille sept). http://www.poetryfoundation.org/article/179027. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy, Electronic Poetry Center. [en ligne]. Essai (janvier deux mille un). http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/soliloquy/. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy. New York, Granary Books, deux mille un, deux cent quatre-vingt-seize pages. GOLDSMITH, Kenneth. If I were to raise my children the way I write my books, I would have been thrown in jail long ago, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (avril deux mille dix). http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/if-i-were-to-raise-my-children-the-way-i-write-my-books-i-would-have-been-thrown-in-jail-long-ago/. [page consultée le vingt et un novembre deux mille treize]. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. BAILEY, Stuart. Un entretien filmé et réalisé par Michel Aphesbero. From further (mille neuf cent soixante-sept), to nowhere (mille neuf cent soixante-dix-sept) and beyond (deux mille sept). Entretien filmé, trente-huit minutes et trente secondes. Rosa b. [en ligne]. (Décembre deux mille huit). http://www.rosab.net. [page consultée le douze décembre deux mille treize]. CAGE, John. 4'33". Mille neuf cent cinquante-deux. Partition, encre sur Papier. New York, The Museum of Modern Art. Acquis par Henry Kravis en l'honneur de Marie-Josée Kravis, deux mille douze. RAUSCHENBERG, Robert Rauschenberg. White Painting [sept panneaux], mille neuf cent cinquante et un. Huile sur Toile. Collection de l'artiste. GOLDSMITH, Kenneth. Language New Roles. Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (avril deux mille onze). http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/languages-newest-role/. [page consultée le vingt et un novembre deux mille treize]. CHARTIER, Roger. Les matérialités du texte. Écrire et publier dans l'Europe moderne. Collège de France. [en ligne]. Cours,

Amphithéâtre Maurice Halbwachs (janvier deux mille treize). http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2013-01-10-10h00.htm [page consultée le dix-huit janvier deux mille treize]. CHARTIER, Roger. Écrit et cultures dans l'Europe moderne. Collège de France. [en ligne]. Essai (janvier deux mille treize). http://www.college-de-france.fr/media/roger-chartier/UPL29379_Roger_Chartier_cours_0708.pdf. [page consultée le dix-huit janvier deux mille treize]. SIMON, Claude. Claude Simon et la narration, entretien du 3 février 1966. Ina. [en ligne]. Essai (avril deux mille onze).Extrait d'un entretien à propos de la narration et du cinéma. http://www.ina.fr/video/I00018211. [page consultée le vingt-deux janvier deux mille treize]. SIMON, Claude. Claude Simon aborde la description et le langage, entretien du trois février mille neuf cent soixante-six. Ina. [en ligne]. Essai (avril deux mille onze).Extrait d'un entretien à propos de la narration et du cinéma. http://www.ina.fr/video/I00018211. [page consultée le vingt-deux janvier deux mille treize].

Dernièrement j'ai passé beaucoup plus de temps à acquérir, cataloguer et archiver mes biens culturels qu'à interagir avec eux. La manière dont la culture est archivée est devenue plus intrigante que les biens culturels eux-mêmes.

Pour des raisons que j'explique au fur et à mesure, et qui m'ont été soufflées notamment par Annie Dillard, Hunter S. Thompson, et aussi par Nick Thurston dans son interprétation de Blanchot, Reading the Remove of Literature, je n'ai pas l'intention d'utiliser d'images, ni de fac-similés de mes textes. Textes, images, oeuvres plastiques, films, entretiens, je voudrais que tous les différents contenus que j'ai déplacés ici soient retranscrits sous une forme écrite, et faire en sorte que ce livre ne contienne que du langage. Aussi, mes notes et commentaires sont inclus dans les morceaux que je choisis. Après avoir lu Genette et son analyse des seuils de lecture, j'ai essayé de dépouiller mon objet de tous les éléments du paratexte, pas de navigation, pas de folio, des titres inclus dans le texte. J'ai voulu penser cet objet comme un herbier, et faire en sorte qu'on puisse se promener d'un texte à l'autre sans avoir à lire ce qui précède ou suit. Mes lectures sont organisées en planches, elles-mêmes organisées en cinq cahiers qui correspondent aux différentes strates de mon cheminement. Et comme je n'ai pas arrêté de piller tous ces auteurs, et de démembrer tous ces livres, j'avais envie que mon objet ressemble à un livre tout nu, que les textes commencent sur les couvertures et que le papier rappelle leur histoire. Enfin, les Hypertextes en légende constituent des renvois, des guides pour des liens possibles vers d'autres cahiers.

PARLER, ÉCRIRE ET LIRE,

JOST HOCHULI,
ERIC GILL,
ISAAC PITMAN,
ÉMILE JAVAL,
STÉPHANE MALLARMÉ
ET CLAUDE SIMON.

CAHIER A

LIRE,

LA LETTRE ET L'OEIL.

Quand j'ai décidé de me pencher sur les liens entre la parole, l'écriture et la lecture, j'ai commencé par m'intéresser aux qualités formelles du langage écrit, et plus précisément à la lisibilité du texte.

Detail in typography. Cet essai traite des questions relevant du domaine de la microtypographie ou du détail en typographie. Si mon propos porte sur tel ou tel aspect formel de la typographie, il ne s'agit pas, cependant, d'esthétique au sens d'une liberté individuelle ou d'un goût personnel mais plutôt de la prise en considération des différents éléments visuels qui permettent une réception optimale du texte. Celle-ci étant l'aboutissement de tout travail typographique incluant une grande part de texte, tout ce qui relève de la forme doit être au service des questions de lisibilité. C'est pourquoi l'aspect formel du détail typographique échappe à toute référence personnelle.

Le processus de lecture. Les yeux du lecteur expérimenté parcourent les lignes d'un texte par à-coups, en bondissant. Plus un lecteur est expérimenté plus les périodes de fixations sont courtes et plus les saccades sont longues. Lorsque les saccades sont sont trop longues et les fixations trop courtes, c'est-à-dire lorsque la lecture est trop rapide, le texte est deviné, même si au moins pour un texte facile, la redondance de la langue en facilite la compréhension. Les mots qui ont déjà été mémorisés visuellement par le lecteur sont lus plus vite que les mots dont les formes lui sont inconnues.

Apparemment, la structure visuelle du texte n'est pas la seule à influencer les mouvements oculaires, celle de la langue joue aussi un rôle. On peut déduire que la motricité du regard pendant la lecture est également contrôlée par la région du cerveau consacrée à la parole. La lettre. Toute perception de

l'écrit, donc de la typographie, combine deux modes d'appréhension : d'abord, l'acte de lecture lui-même, c'est-à-dire le processus cérébral visant à convertir la succession de lettres que l'oeil perçoit, puis l'acte de contemplation, en général, inconscient, qui déclenche des associations avec ce qui a déjà été mémorisé visuellement et éveille un certain ombre de sensations.

La connotation typographique. On observe que les caractères, indépendamment de leur lisibilité optique peuvent éveiller certains sentiments chez le lecteur et agir de manière négative ou positive à travers le langage formel. Il semble bien que se vérifie là empiriquement l'idée que le caractères, au-delà de leur fonction première et essentielle de vecteur visuel de la langue peuvent également venir teinter le texte d'une certaine atmosphère. Hans Peter Willberg reproduit cinq différentes versions du poème Bildhauersches de Christian Morgenstern et attire l'attention sur le fait que la relation mouvante entre le texte et le caractère de la typographie peut se définir comme l'art d'optimiser la disposition de l'écrit imprimé en fonction de sa destination spécifique, celui de placer les lettres afin de faciliter au maximum la compréhension du texte par le lecteur. Après analyse, il conclut que Le poème peut être lu dans chacune de ces cinq formes. Le fait que lecteur pense ressentir le texte différemment selon la police choisie pour sa composition nous amènerait aux conclusions suivantes : La spécificité formelle d'un caractère joue un rôle dans le processus de lecture, qu'elle participe d'une tonalité d'ensemble, ou au contraire, qu'elle s'en distingue. En soulignant le fait que ce n'est pas le caractère seul, mais la conception typographique dans son ensemble, c'est-à-dire le corps, l'agencement, et l'emphase typographique qui connote un texte, Willberg touche, à mon avis, un point décisif. Pour que l'on puisse comparer la valeur connotative de différents caractères, ceux-ci doivent être composés avec le même texte, un corps, une longueur de ligne et un interlignage constants.

JOST HOCHULI.

Hypertextes : GILL, Eric. Un essai sur la typographie. Paris, Ypsilon Éditeur, coll. Bibliothèque typographique, mille neuf cent trente-six, cent quatre-vingt-quatre pages. [Cahier A]. Variations et exercices de style, PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. [Cahier B]. QUENEAU, Raymond. Exercices de style. Paris, Gallimard, coll. Folio, mille neuf cent quatre-vingt-deux, cent cinquante-huit pages. [Cahier B].

ÉCRIRE,

LE GESTE ET LA PAROLE.

La figuration et le sens. Un essai sur la typographie. On admet généralement, je crois, que l'écriture à base d'images est à l'origine de nos lettres. On peut vouloir communiquer quelque chose à quelqu'un qui se trouve à distance. Si l'on ne dispose pas de lettres que l'on a en commun avec son correspondant, que faire d'autre que dessiner une image ? Le langage des images est commun à tous. Au bout d'un certain temps, ces images sont utilisées pour signifier des mots et plus seulement des choses, et à mesure que le système se développe, les images deviennent de plus en plus simples et de plus en plus conventionnelles, elles en viennent à signifier de simples sons au lieu de mots complets. À ce point, les images ont cessé d'être des images.

Parler et écrire. Elles sont des signes conventionnels dont l'origine figurative a été oubliée. Épeler c'est mettre les lettres les unes à côté des autres pour former des mots, mais on s'aperçoit vite que ces lettres ont cessé d'être des purs symboles de sons (exemple de la combinaison OUGH produisant sept types de sons différents), et dès lors, il est tout simplement stupide de prétendre plus longtemps que nos lettres sont un instrument raisonnable pour transcrire nos paroles. Mais ce n'est pas en matière d'épellation que nos lettres sont le plus ridicules. Non seulement nos lettres ont en grande partie cessé de signifier les sons de notre langue, mais le fait d'écrire n'a pas de rapport avec le fait de parler. Il n'y a pas de correspondance entre parler et transcrire la parole.

L'écriture n'est pas la parole écrite, c'est une traduction de la parole dans un médium lourd et malcommode qui n'a aucun rapport avec la vitesse de la parole. Quelle est la révolution à laquelle on appelle ? Une réforme de l'orthographe ? Non : L'abolition complète des lettres telles que nous les connaissons.

J'affirme que la sténographie (comprendre sténo-dactylo) devrait être enseignée comme une matière à part entière, de première importance pour chacun. Mais abolissons le mot sténo, appelons cela phonographie ou même tout simplement écriture. Pourquoi faut-il quand je pense au mot thought, quand je dis le mot thought, que je prenne ensuite la peine insupportable d'écrire quelque chose d'aussi idiot que les lettres t h o u g h t? De toute façon la première chose à faire est d'enseigner à tous la phonographie. Que ce soit selon la méthode Pitman ou selon toute autre autre meilleure méthode n'est pas ce qui importe pour le moment. En l'état présent l'écriture manuscrite a été gâchée parce que tout le monde se trouve forcé de griffonner. Que la photographie devienne cette écriture, elle sera alors une représentation logique de la parole, il y aura une correspondance en temps réel entre la parole et l'écriture. Les lettres ont fait leur temps. L'orthographe, la philologie et toutes les pédanteries de ce genre n'ont plus leur place dans le monde. La seule façon de réformer les lettres aujourd'hui, c'est de les abolir.

Pitman's Shorthand Instructor. La méthode de Pitman, consiste en une série de recherches sur les correspondances entre les sons de nos mots et un système de transcription graphique de ces sons. En découpant le langage par unités sonores il a établi une liste des sons nécessaires à la fabrication de nos mots. Beaucoup de ces sons correspondent à nos lettres actuelles, mais certains signes sont ajoutés, comme Ng, Ing, ou Dh, Thee. Selon son système certains sons sont équivalents, comme P et B, respectivement pee et bee, ou Ch et J, chay et jay, pour ces sons, les signes sont les mêmes (un arc de cercle, une ligne oblique), mais plus ou moins gras. Ce système est pensé pour faire correspondre de manière plus intuitive le geste graphique et le langage oral.

En relisant ce passage de l'Essai de Gill et de la méthode Pitman plusieurs semaines après l'avoir retranscrit, je me suis rappelée de cette phrase que j'ai lue dans le livre de Mathieu Copeland peu après, Envisager le langage comme un enchaînement de mots réunis selon leurs affinités sonores et phonétiques plutôt que selon leur sens. La nouvelle métrique de la littérature, c'est la base de données, et non plus le vers, le sonnet, le paragraphe ou le chapitre, et j'ai vu sous un autre jour les enjeux de la phonographie.

Lire, le fonctionnement des lettres. Physiologie de la lecture et de l'écriture. Dans ce livre d'Émile Javal les recherches de l'auteur sont vouées à un objectif scientifique (contrairement à Isaac Pitman et Jost Hochuli qui proposent, chacun à leur manière, des méthodes). Ses recherches consistent en des expériences sur la lisibilité des mots, axées autour de l'optique et du fonctionnement de nos cerveaux. Dans l'exemple que je montre à Justine, on voit le mot Hamburgefons coupé en deux horizontalement. Il est montré en dix polices différentes, le bas du mot dans la première colonne et le haut dans la deuxième. Quelle que soit la police de caractère utilisée, on s'aperçoit que la partie supérieure du mot suffit à le lire, ce qui n'est pas le cas avec celle du bas.

ERIC GILL, ISAAC PITMAN ET ÉMILE JAVAL.

Hypertextes : Les calligrammes, le langage plastique. MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. La Nouvelle Revue française, mille neuf cent quatorze. [Cahier A]. SIMON, Claude. Le jardin des plantes. Paris, Les Éditions de Minuit, mille neuf cent quatre-vingt-sept, trois cent soixante-dix-sept pages. [Cahier A]. La correspondance entre l'écrit et la parole. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy. New York, Granary Books, deux mille un, deux cent quatre-vingt-seize pages. [Cahier D].

ÉCRIRE,

LE SENS ET LA FORME.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. La structure des pages suit les unités de sens, Mallarmé, sans aller jusqu'à abolir les lettres donne à la forme écrite une structure visuelle qui rend compte de son sens. Deux systèmes, langages visuels se complètent. Le second degré de lecture que donnent ces découpages brise les conventions de composition de texte, les conventions structurelles du livre, dont parle Gérard Genette dans Seuils, et rappellent aussi l'usage détourné qu'en fait Mathieu Copeland dans la mise en forme de sa proposition.

Le jardin des plantes. Dans Le Jardin des Plantes, Claude Simon amalgame les fragments d'une vie d'homme au long du siècle et aux quatre coins du monde. Mais ce n'est pas une autobiographie, si chacun des éléments est à base de vécu, l'ensemble est conçu, inventé et construit comme œuvre littéraire. Ce qui m'a frappée dans ce livre, c'est la composition du texte, construite comme une promenade dans le jardin. Ce traitement de la structure du texte prend parfois le dessus sur le texte lui-même, et le sens va et vient entre ces deux couches de langage.

STÉPHANE MALLARMÉ ET CLAUDE SIMON.

Hypertextes : La déconstruction des conventions du livre, la fragmentation des seuils de lecture GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier C]. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D].

— Ça a commencé là crois que ça a commencé maintenant,

— Est ce que quand tu renifles il faut que je,

— Non je crois que les bruits non parce que c'est pas très intéressant mais par exemple c'est un peu plus intéressant pour la manière dont on parle. Alors, du coup t'as déjà un peu lu mon truc le premier texte dont je parle c'est un bouquin de Jost Hochuli il parle un peu de des des de de des petits éléments qui permettent de rendre la lecture plus agréable et pour lui la forme doit toujours être au service de la lisibilité et là et là bon ce qui est marrant dans le fait que je parle de ça enfin je crois hein c'est le fait que c'est pas du tout le genre de le de lecture qu'on lit habituellement après toutes les, les,

— Ouais,

— Lectures qu'on lit habituellement après toutes les lectures qui concernent l'art conceptuel.

— Mais c'est c'est c'est un détail de ça mais je pense que les les gens dont tu parles après ils en parlent de la microtypographie même si ils en parlent pas vu que ça les concerne forcément ils parlent que de comment retranscrire comment retranscrire plus librement ce qui ce qui ce qui a été dit et fait.

— Hm.

— Et ça en fait partie même si ça en fait partie même si ils s'en servent pas.

— Ouais c'est sûr. Mais là le truc que t'as commencé a commenter c'était le texte de Gill là c'est déjà un peu plus,

— De parti pris.

— De parti pris et, et c'est lui qui m'a amenée après à parler de, il est où ce petit, de la sténographie.

— Ah oui mais la sténographie.

— Genre Gill il explique. Bon comment fonctionne la lecture c'est la lecture là ça rejoint à fond les recherches de Jost Hochuli et Émile Javal sur la structure visuelle du texte et comment ça marche pour qu'on lise.

— Ah oui oui là il y avait un truc qui était bien c'était l'effet des choses scientifiques sur les yeux quand il dit la motricité du regard est contrôlée par la région de cerveau consacrée la parole.

— Je corrige en même temps.

— Ben,

— Tu vois moi c'est ça que j'aimerais bien enfin est-ce-que ça existe des vraies lois scientifiques et des vrais trucs expliqués qui disent en vrai le rapport entre les deux tu vois en physique on sait genre calculer par rapport aux micro bâtonnets que t'as dans les yeux a quelle distance et de quel taille tu vois le point par exemple

— Oui on sait scientifiquement en tous cas on arrive c'est ça qu'ont étudié les genres les opticiens les mecs comme Ça ah,

— Oui,

— À voir quelle zone du cerveau travaille quand on lit il y avait un petit schéma avec le texte de Gill où il explique la manière dont le cerveau fait des ellipses sur les trois quarts des trucs qu'on lit tu sais ça me rappelait le petit truc qu'il y avait sur internet où,

— Oui on lisait le texte alors que toutes les lettres étaient mélangées à l'intérieur des mots.

— Ça on a étudié toutes les zones du cerveau qui travaillent quand on lit pour comprendre que ça fonctionne comme ça.

— Ce qui est intéressant là c'est qu'en travaillant comme ça on pourrait presque dire qu'il n'y a pas de subjectivité dans la mise en forme de la parole parce que, tu vois s'il y a vraiment des lois scientifiques sur comment on lit et comment on transcrit la parole et si elles peuvent vraiment se mettre en place dans un circuit logique, à partir de là peut-être qu'on pourrait réussir à faire un truc vraiment extrêmement précis mais juste à partir d'observations et d'expériences avec des électrocardiogrammes et tout.

— Ah oui mais là ce qu'il remet en en question c'est pas la manière dont fonctionne la lecture ça c'est un fait ce qu'ils remettent en question c'est le fait que la, la, cette, ça reste ça dans Eric Gill là ce qu'il dit à propos de, dans son essai sur la typographie, dans la figuration et le sens que l'écriture part de dessin qui amène à penser à l'animal quand tu vois le dessin et,

— Ouais,

— Et les lettres enfin c'est un truc admis globalement que ça fonctionne comme ça à la base elles étaient dessinées pour ressembler à l'objet, on pensait a l'objet et du coup on nommait l'objet l'exemple qu'il donne avec, avec thought, enfin c'est en anglais, t h o u g h t, ça n'a plus aucun rapport avec le sens des choses qu'on dit.

— Ouais mais bon après c'est normal l'écriture était un peu rudimentaire quand ça avait que des rapports avec les choses concrètes. Oui voilà où le mec dit les signes sont les mêmes, un arc de cercle, c'est plus ou moins gras, enfin finalement ce qu'il propose pour remplacer l'alphabet qui lui parait trop éloigné de la réalité c'est juste un nouvel alphabet donc vite ça va faire le même effet.

— Non non non bien sûr ces trucs là sont des recherches, après je me suis pas assez plongée jusqu'au, pour voir si vraiment ça fonctionne.

— C'est des réponses un peu, un peu naïves a des questions intelligentes.

— Oui,

— Mais ça ne peut pas marcher.

— Je suis un peu d'accord. Mais il propose des,

— Ce qui est marrant c'est qu'au début tu parles vachement de typographie enfin de solutions typographiques alors qu'à la fin la vraie réponse que tu trouves c'est de dire que la solution c'est de s'éloigner de la rigueur enfin c'est pas en changeant la typographie que ça va marcher c'est en changeant la façon dont on s'en sert.

— Après, quand je commence à parler de de l'écriture conceptuelle.

— Oui.

— Ah oui, oui, c'est sûr non mais là j'essaie de faire l'état des lieux des gens qui se sont intéressés, enfin il n'est pas du tout exhaustif, à la lecture d'un point de vue scientifique et ce qui m'a intéressée avec Isaac Pitman même si c'est sûr que s'il avait trouvé une vraie solution elle serait appliquée maintenant.

— Pas forcément parce-qu'en vrai ce problème, il n'existe pas trop enfin tu vois, sans vouloir tout remettre en cause la vérité c'est que la pensée a pas de forme elle existe qu'à partir du moment où,

— Ouais c'est vrai que,

— Où elle en a une donc tu vois tu vois si tu décidais de regarder ce qui se passe dans ton cerveau quand il se passe un truc et que tu veux le dire,

— Oui,

— L'écrire ou que tu veux le transmettre ça n'existe qu'à partir du moment ou tu le mets en forme et donc que ce soit avec de l'écriture ou un dessin il y a une subjectivité,

— Ah mais l'idée est pas de se débarrasser de la subjectivité c'est pas de,

— Non mais je veux dire juste par rapport à ça de toutes façons c'est un problème qui ne concerne enfin qui enfin qui n'est pas vraiment un problème,

— Là quand Gill en parle il dit par exemple que pour l'enseignement les gens auraient un rapport beaucoup plus simple et cool aux mots si les mots étaient une correspondance directe avec le avec ce, avec un truc visuel si les mots étaient une correspondance directe avec un truc sonore.

— Oui mais tu vois après ça dépend de trop de critères parce qu'il y a les règles qu'on s'est imposés en utilisant un alphabet, aussi absurde soit-il de toutes façons c'est pour régler une bonne fois pour toutes les différences de perception, enfin on n'entend pas du tout de la même façon enfin il y a des sons qu'on entend pas pareil et donc si on les retranscrivait comme on les entendait personne pourrait comprendre enfin c'est le principe d'un d'une d'un langage

LE SENS ET LE STYLE,

GEORGES PÉREC,
RAYMOND QUENEAU,
DAN GRAHAM,
GÉRARD GENETTE,
RAYMOND ROUSSEL
ET MICHEL LEIRIS.

CAHIER B

ÉCRIRE,

LES PROTOCOLES STYLISTIQUES.

Trente-cinq variations sur un thème. Dans Trente-cinq Variations sur un thème de Marcel Proust, George Perec propose des variations stylistiques autour de certaines des contraintes oulipiennes. Le texte-souche, Longtemps je me suis couché de bonne heure, incipit du roman À la recherche du temps perdu de Marcel Proust, subit ainsi trente-cinq variations,

00. Le texte-souche. Longtemps je me suis couché de bonne heure. 01. Réorganisation alphabétique. B CC EEEEEEEE G HH I J L MM NNN OOO P R SSS T UUU. 02. Anagramme. Hé, Jules, ce môme chenu de Proust songe bien !. 03. Anagramme (un autre). Je cherche le temps bougé ou semé d'un sinon… 04. Lipogramme en A. Longtemps je me suis couché de bonne heure. 05. Lipogramme en I. Longtemps nous nous couchâmes de bonne heure. 06. Lipogramme en E. Durant un grand laps on m'alitât tôt. 07. Translation. Lugubrement je me suis couronné : honteusement. 08. Palindrome strict. Eru, eh ! En no bed ! Eh cu oc si usé me j s.p. met gnol… 09. Bourdon. Longtemps je me suis coché de bonne heure. 10. Double bourdon. Longtemps je me suis coché de bonne hure. 11. Épenthèse. Longtemps je me suis coluché de bonne heure. 12. Négation. Longtemps je ne me suis pas couché de bonne heure. 13. Insistance. Pendant longtemps, pendant très longtemps, pendant très très très longtemps, oui, moi, je me suis couché, je suis aller au lit quoi, de très bonne heure, de très très très bonne heure, vraiment de très très très bonne heure… 14. Ablation. Je me suis couché de bonne heure. 15. Ablation (autre). Longtemps je me suis couché. 16. Double ablation. Je me suis couché. 16. bis Triple ablation … 17. Triple contresens. Jadis, j'acceptai de perdre le match à l'aube. 18. Autre point de vue. Marcel, au lit !!! 19. Variations minimales.

Longtemps je me suis bouché de bonne heure. Longtemps je me suis douché de bonne heure. Longtemps je me suis mouché de bonne heure . Longtemps je me suis touché de bonne heure. 20. Antonymie. Une fois, l'autre fit la grasse matinée. 21. Amplification. Éternellement, je me recouche de plus en plus tôt. 22. Diminution. Parfois, je m'étendais pas trop tard. 23. Permutation. De bonne heure, je me suis couché longtemps. 24. Contamination croisée. a) Le 15. mai 17. 9. 6., je me suis couché de bonne heure. b) Longtemps, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles, César et Alexandre avaient un successeur. 25. Isomorphismes. Une fois sur deux le confiteor se chante a capella . Généralement le peroxydase de potassium s'évapore vite. 26. Synonymie. Pendant plusieurs années j'allai au lit fort tôt. 27. Fine déduction. Dès mon plus jeune âge, je me suis intéressé à des histoires de plume. 28. Contamination (autre). Comme il faisait une chaleur de 33°, je me suis couché de bonne heure. 29. Isoconsonnantisme. L'art toujours mou se cachait dans Ben Hur. 30. Isovocalisme. Qu'on rende le fruit fourré cher aux veuves. 31. Isophonisme. L'honte en germe, est-ce huis ? Coup chez deux bons heurts !. 32 Boule de neige clinamenoïde. J'. ai. été. long. temps. couché. dorloté. embrassé. rondement. diablement. suprêmement. debonneheure. marcel proust. 33. Hétérosyntaxisme. De nombreuses années me connurent couchetôt. 34. Alexandrin. Fort longtemps je me suis / couché de très bonne heure. 35. Interrogation. Je me serai longtemps couché de bonne heure ? Nous laisserons le lecteur en proie à cette douloureuse question.

Hypertextes : Les protocoles d'écriture. GRAHAM, Dan. Poem Schema. Dan Graham, Art-Language, volume un numéro un, mille neuf cent soixante-neuf, page quatorze, reproduit dans Dan Graham, Works, Düsseldorf Deux mille, page neuf. [Cahier B]. ROUSSEL, Raymond. Les nouvelles impressions d'Afrique [suivi de L'âme de Victor Hugo]. [Cahier B]. Paris, Librairie Alphonse Lemerre, mille neuf cent trente-deux, trois cent vingt pages. [Cahier B]. LEIRIS, Michel. Roussel l'Ingénu. Saint-Clément, Éditions Fata Morgana, coll. Explorations, mille neuf cent quatre-vingt-sept, cent douze pages. [Cahier B].

Exercices de style. Dans Exercices de style, Raymond Queneau raconte 99 fois la même histoire, chacune de ces versions doit illustrer un genre stylistique,

Notations, En partie double, Litotes, Métaphoriquement, Rétrograde, Surprises, Rêve, Pronostications, Synchyses, L'arc-en-ciel, Logo-rallye, Hésitations, Précisions, Le côté subjectif, Autre subjectivité, Récit, Composition de mots, Négativités, Animiste, Anagrammes, Distinguo, Homéotéleutes, Lettre officielle, Prière d'insérer,Onomatopées, Analyse logique, Insistance, Ignorance, Passé indéfini, Présent, Passé simple, Imparfait, Alexandrins, Polyptotes, Aphérèses, Apocopes, Syncopes, Moi je, Exclamations, Alors, Ampoulé, Vulgaire, Interrogatoire, Comédie, Apartés, Paréchèses, Fantomatique, Philosophique, Apostrophe, Maladroit, Désinvolte, Partial, Sonnet, Olfactif, Gustatif, Tactile, Visuel, Auditif, Télégraphique, Ode, Permutations par groupes croissants de lettres, Permutations par groupes croissants de mots, Hellénismes, Ensembliste, Définitionnel, Tanka, Vers libres, Translation, Lipogramme, Anglicismes, Prosthèses, Épenthèses, Paragoges, Parties du discours, Métathèses, Par devant par derrière, Noms propres, Loucherbem, Javanais, Antonymique, Macaronique, Homophonique, Italianismes, Poor lay Zanglay, Contrepèteries, Botanique, Médical,Injurieux, Gastronomique, Zoologique, Impuissant, Modern style, Probabiliste, Portrait, Géométrique, Paysan, Interjections, Précieux, Inattendu.

GEORGES PEREC ET RAYMOND QUENEAU.

Hypertextes : Le style, la mise en forme et la matérialité du texte. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier C]. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D]. CHARTIER, Roger. Les matérialités du texte. Écrire et publier dans l'Europe moderne. Collège de France. [en ligne]. Cours, Amphithéâtre Halbwachs (janvier deux mille treize). http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2013-01-10-10h00.htm [page consultée le huit janvier deux mille treize]. [Cahier E].

ÉCRIRE,

PROTOCOLE PLASTIQUE.

Poem Schema. Poem Schema apparaît comme une page isolée, comme une sorte d'inventaire écrit, mais toujours rattachée à un article. Cette œuvre ne peut être exposée que dans un magazine, et ce n'est que dans un second temps qu'elle pourrait être exposée dans une galerie. Chaque variante de Poem schema est déterminée par l'analyse de l'œuvre faite dans le magazine. (Number of) adjectives. (Number of) adverbs. (Percentage of) area non occupied by type. (Percentage of) area occupied by type. (Number of) colums. (Number of) conjunctions. (Depth of) depression of type into surface of page. (Number of) gerunds. (Number of) infinitives. (Number of) letters of the alphabet. (Number of) lines. (Number of) mathematical symbols. (Number of) nouns. (Number of) numbers. (Number of) participles. (Number of) page. (Perimeter of) page. (Weight of) paper sheet. (Thinness of) paper. (Number of) prepositions. (Number of) pronouns. (Number of point) typeface. (Name of) typeface. (Number of) words. (Number of) words capitalized. (Number of) words italicized. (Number of) words non capitalized. (Number of) words non italicized.

DAN GRAHAM.

Hypertextes : Écriture protocolaire. PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. [Cahier B]. [Cahier B]. Le style, la mise en forme et la matérialité du texte. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier C]. CHARTIER, Roger. Les matérialités du texte. Écrire et publier dans l'Europe moderne. Collège de France. [en ligne]. Cours, Amphithéâtre Maurice Halbwachs (janvier deux mille treize). http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2013-01-10-10h00.htm [page consultée le dix-huit janvier deux mille treize]. [Cahier E]. L'art conceptuel. CAGE, John. 4'33". Mille neuf cent cinquante-deux. Partition, encre sur Papier. New York, The Museum of Modern Art. Acquis par Henry Kravis en l'honneur de Marie-Josée Kravis, deux mille douze.

ÉCRIRE,

LES PROTOCOLES IMPLICITES.

Les Nouvelles Impressions d'Afrique. En cherchant Genette à la bibliothèque du centre Pompidou j'ai trouvé une autre forme d'écriture sous contrainte chez Raymond Roussel. J'ai lu quelques passages, cherché des informations sur ses méthodes, trouvé ça. Dans Comment j'ai écrit certains de mes livres (1935), Raymond Roussel explique les mécanismes de son écriture imaginaire, en insistant notamment sur : l'homophonie, la paronymie, les métagrammes, pratiques relevant de la langue des oiseaux , les bouts-rimés, contrainte formelle essentiellement poétique au cœur de la dialectique entre nécessité et signification de la langue, l'enchâssement, mode d'écriture consistant à placer des incises dans des incises, à l'image de la règle dite des parenthèses en calcul algébrique. Son faible succès auprès de ses contemporains, voire le mépris ou l'incompréhension qu'il en reçoit, l'amènent à publier à compte d'auteur, d'où le jeu de mots dans le titre de son ouvrage Impressions d'Afrique, à comprendre impressions à fric, conformément aux mécanismes de construction/déconstruction du langage et du double sens employés dans ses ouvrages. Adulé des jeunes surréalistes, défendu par Jean Cocteau, Louis Aragon, Michel Leiris, Paul Éluard,Marcel Duchamp, Georges Perec, cet écrivain fut assez peu lu, compte tenu en définitive moins de la complexité de ses ouvrages que du caractère singulier de ce qui s'y passe. Sur internet. Mais là encore le rapport au langage et à son écriture me portaient plus vers la littérature que vers des formes plastiques, et en me plongeant en diagonales dans les très belles lignes des nouvelles impressions d'Afrique j'ai été happée par le récit en oubliant complètement ce que j'étais venue chercher, de nouvelles formes de protocoles. Chez Raymond Roussel, contrairement à chez Queneau ou Perec, ces contraintes sont totalement implicites et énigmatiques.

Roussel l'ingénu. Ainsi qu'il l'avait annoncé peu de mois avant sa mort, Raymond Roussel, dans un recueil posthume préparé par ses soins, vient de révéler le procédé qu'il employa pour composer ses oeuvres en prose. Il découle de l'assai liminaire qui donne son titre à l'ensemble du livre, et de ce qu'on sait par ailleurs de la façon dont travaillait Roussel, que la création littéraire pouvait chez lui se décomposer en trois phases : d'abord, fabrication de calembours ou de phrases à double sens (en partant de n'importe quoi, écrit-il), ces aspects formels fortuits suscitant des éléments à confronter et à mettre en oeuvre, ensuite, établissement d'une trame logique unissant entre eux ces éléments, si insolites et disparates fussent-ils, enfin, formulation de ces rapports sur un plan aussi réaliste que possible, en un texte rédigé avec le maximum de rigueur, sans nul souci de forme pour la forme, en obéissant seulement aux règles en usage quant à la grammaire et quant au style.

RAYMOND ROUSSEL ET MICHEL LEIRIS.

Hypertextes : Écriture protocolaire. PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. [Cahier B]. QUENEAU, Raymond. Exercices de style. Paris, Gallimard, coll. Folio, mille neuf cent quatre-vingt-deux, cent cinquante-huit pages. [Cahier B]. Le langage pour le langage, vidé du langage. GOLDSMITH, Kenneth. I love Speech, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (janvier deux mille sept). http://www.poetryfoundation.org/article/179027. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D]. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy, Electronic Poetry Center. [en ligne]. Essai (janvier deux mille un). http://epc.buffalo.edu/soliloquy/. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D].

— Après là ce que tu disais par rapport au, attend j'ai oublié, au fait que le langage toute façon c'est une sorte de manière d'englober et de faire exister la réalité, ça c'est un truc que je viens de lire et que t'as pas dû encore voir dans lequel Claude Simon, c'est l'entretien que je regardais hier là, il y a un entretien sur lui et la narration et le cinéma et le mec lui dit supposons que vous décriviez un objet, vous prenez par exemple un paquet de cigarette, où est la beauté pour vous, il dit la beauté la beauté va être dans la façon dont je vais décrire, bon je te passe des bouts mais, mais, sans le dire sans le logos sans le langage humain le monde n'existe pas.

— Oui.

— Et ça c'est ça ça c'est marrant après avoir vu tous ces mecs qui disent les choses de manière si compliquée lui il résume la question, j'ai pas marqué ça, mais il résume la question par c'est pas dieu qui a créé l'homme c'est l'homme qui a créé dieu,

— Ça c'est c'est bien de finir par ça je pense parce que c'est frustrant dans le truc c'est que en vrai de toute façon on sait très bien que c'est une vraie question tu vois de se dire ce serait incroyable de pouvoir retranscrire exactement purement les choses telles qu'on les sent mais par le fait même que ce soit parce qu'on les sent qu'on a envie de les dire c'est beaucoup trop naïf de penser que ça puisse exister parce que même en parlant avec les mêmes mots et même en écrivant avec les mêmes règles, la perception est complètement individuelle et tu peux rien y faire et ça tu vas pas, enfin c'est ça qui fait que c'est bien de pouvoir échanger avec des gens, parler avec les gens à la nuance près on pourrait être tout seul.

— Mais c'est vrai que c'est marrant que tu parles de perception enfin moi j'avais pas j'avais pas du tout rapproché ça de la perception, des différences de perception, je m'étais juste dit que c'est drôle de voir tout ce qu'on pouvait abolir dans le langage et les conventions qu'on connait.

— Toi tu les connais par exemple en parlant de ce cas précis,

— Oui tout le monde qui sait écrire les connaît,

— Ouais mais tu vois il y a des gens qui ne savent pas écrire et qui vont en faire un autre truc, tu vois quand t'étais petite tu savais pas écrire et tu pouvais quand même enfin, tu t'en servais pas de la même manière.

— Oui c'est vrai

— C'est comme le truc qu'on regardait hier que Léo t'a envoyé avec les images de bonhomme qui sourit dans les objets.

— Ah oui oui oui,

— Là où on voit des casseroles là sur une plaque et le feu ça fait comme un sourire et des yeux et dans la perception ça offre une richesse supplémentaire parce que c'est des codes qu'il maîtrise pas mais qui existent parce qu'ils sont libres de perception ça donne quelque chose de plus intéressant.

— Bon après il y a aussi l'abolition des codes qui se fait volontairement. Mallarmé, un coup de dés jamais n'abolira le hasard c'est là, il y a plein d'autres choses dans ce bouquin là c'est un des premiers qui sans aller jusqu'à abolir les lettres donne une structure visuelle qui compte pour le sens au mot.

— Oui,

— Et il les rend figuratifs alors qu'ils ne le sont pas. Du tout. Comme nous l'expliquait ce brave Eric Gill.

— Mais après c'est un peu prendre le problème au pied de la lettre quand même.

— Je sais plus où il est Mallarmé. Parce qu'après il y avait aussi un autre livre de Claude Simon qui était trop beau je crois qu'il est là, le Jardin des Plantes. Là c'est une narration assez classique,

— La structure du jardin des plantes, tu veux dire les parterres,

— Oui la structure de sa balade parmi les parterres. Je trouvais ça trop cool et c'est vrai que c'est une manière moins révolutionnaire de se servir du langage comme si c'était des blocs.

— C'est marrant mais moi je trouve après c'est, que tu vois, c'est que le problème c'est que, on est un peu conditionné par cet héritage de savoir conditionner les lettres et les formes même si tu sais pas lire tu reconnais les lettres avant de reconnaître l'intention du mec qui les a mis en forme de parterre et c'est toujours plus logique instinctivement de se mettre dans le texte que de se mettre dans la mise en page et donc pour moi ça c'est pas c'est pas tellement un chamboulement, enfin tu vois je pense que même les gens dont tu parles plus loin enfin comment il s'appelle,

— Kenneth Goldsmith,

— Oui c'est ça enfin tu vois ils vont plus loin dans ce débat là parce que les calligrammes c'est ç ç c'est c'est mignon mais ça sert à rien.

— Hahaha,

— Haha,

— Non mais aussi que c'est quelque chose qu'on a beaucoup vu et qu'on a du mal a voir avec un oeil neuf mais là dans le cas de Simon c'est juste que j'avais pas lu ce texte avant de commencer mon mémoire,

— En même temps on est en 2014 hein il serait peut-être temps de passer,

— Non mais c'est un truc que j'avais pas vu avec mon mémoire avant mon mémoire et du coup j'ai vraiment découvert ce truc là et ça a vraiment fonctionné, tu vas et viens entre ce que tu lis et ce que tu vois et du coup tu fais gaffe au fait que tes yeux sont posés sur le texte.

— Mais du coup à la limite même ce que t'as fait pour ton ton ton journal là ça va plus dans ce sens là parce que ce qui compte c'est pas vraiment,

— La forme des choses ?

— Ouais en vrai là si ça parle d'autre chose et si c'était moins précis je pense pas qu'on aurait cette sensation de promenade alors que là dans ton truc si t'essaies de lire une page au bout de trois minutes tu vas avoir cette impression que tu voulais décrire quand t'arrives à ce point je sais plus comment ça s'appelle. Et c'est peut-être comme ça qu'il faudrait le prendre.

— Après est-ce-que là t'avais déjà dit des trucs non parce que

— Ah ouais s'il y avait un,

— À partir de là j'ai commencé à regarder un peu tous ces trucs sur l'Oulipo et l'écriture protocolaire parce que c'était encore une autre manière de décomposer le langage et d'essayer,

— Et puis surtout de se débarrasser de cette sorte de moment où on n'a

pas le choix c'est un peu imposé tous ces seuils ça c'est vrai que ça conditionne complètement la lecture, et qu'on n'a pas du tout le choix,

— Oui d'être conditionné par la lecture mais après il y a des manières de,

— De s'en émanciper.

— De jouer avec ? Apres c'est moi je sais pas moi tu vois l'Oulipo c'est très marrant et c'est passionnant mais ça reste beaucoup trop un état de recherche au final et c'est ça qui est frustrant parce qu'en vrai c'est pas viable parce que l'information. Enfin je sais pas. Peut-être que ça dépend vraiment des gens mais, tu vois quand tu lis un truc tu recherches une information même si c'est un roman.

— Mais ça je sais pas moi je ne suis pas trop d'accord. Par exemple. Non moi, quand je lis Raymond Queneau mais même pas forcément Exercices de Style ce qui m'excite c'est c'est la manière dont il écrit c'est ça qui fait que je gobe Zazie dans le Métro.

— Non mais bien sûr mais regarde quand tu vas, quand quand tu pars en voyage bien évidemment c'est beaucoup mieux quand t'y vas en bateau qu'en métro mais quand même le but c'est de partir en voyage.

— Ahah,

— En voyage tu vois c'est pas de enfin même si c'est un pur kiff le bateau le but c'est pas, c'est un moyen d'y arriver. Après je sais pas si le moyen peut être la fin.

— Ben oui c'est marrant comme question d'en arriver à la quand on parle de de de Pérec et des ses 35 variations. Là par exemple ses trente-cinq variations je pourrais les lire mille fois d'affilée tellement je les aime.

— Oui ben là moi par exemple dans Pérec quand avec toutes les contraintes qu'ils s'impose et vraiment il est est est complètement psychopathe enfin attends comment ça s'appelle, La Vie Mode d'Emploi. Et tu retrouves toutes ces contraintes qui enrichissent tellement la lecture et qui en font une expérience incroyable et que t'es trop captivé limite plus par le moyen que par la fin mais finalement ce dont tu te souviens c'est cette balade dans l'immeuble géant. Et c'est pareil quand tu lis la disparition tu vois le travail que ça a du être pour écrire sans la lettre e et le travail que ça du être pour écrire cette histoire absurde qui sert à rien c'est enfin c'est évident que c'est toute la richesse du truc mais finalement c'est l'histoire qui sert à rien qui subsiste parce que le reste c'est que de la mise en forme d'une idée,

— Ben là, un truc encore plus radical pour les contraintes d'écriture, tu connais peut-être, c'est un poème de Dan Graham. Et là ça rejoint vraiment plus l'art que la littérature mais c'est un poème qui est publié dans des magazines et les magazines décident enfin je sais plus exactement dans plusieurs genres de magazine et après les gens remplissent comme ils veulent c'est genre un protocole pour remplir un poème genre là c'est une manière dont il a été publié.

— Ok.

— Après tu dois écrire un poème comme ça là c'est un peu comme si,

— Enfin là c'est un peu comme les Mille Milliards de Poèmes de Queneau c'est pareil, la vérité c'est que,

— On te prend la main et qu'on te raconte une histoire ?

— Ouais enfin sauf si t'es partie intégrante de ces mouvements et que tu tu tu sais de quoi il retourne mais l'émotion et la passion c'est dur de faire venir ça comme ça et et et la poésie c'est aussi. Enfin tu vois c'est facile aussi de dire j'ai pas fait de choix parce que faire des choix c'est vraiment un truc de boulet.

— Haha,

— Et puis,

— Mais c'est aussi une espèce de manière de nous faire regarder ça et de nous faire regarder la manière dont est construit un poème.

— Oui c'est hyper positif comme genre de message je suis d'accord mais,

— Par exemple dans l'art conceptuel tu pourrais rattacher ça à,

— John Cage ?

— Ouais.

— Ouais ben typique en vrai le silence c'est chiant.

— Ben je sais pas je crois pas, t'y vas et après t'écoutes le silence et vraiment après quand tu vas a l'opéra je pense que t'écoutes le silence.

— C'est sûr que partir de ça c'est une bonne idée à priori mais en vrai quand tu vas voir les 3'44'' de John Cage tu sais ce que tu vas voir, tu connais John Cage et donc a priori t'es déjà complètement enclin à savoir apprécier le silence. Ce qui serait vraiment bien c'est que ce soit moins directif et que le silence soit appréciable parce qu'il est appréciable et pas parce que tu aimes John Cage et que donc tu aimes sa manière de voir les choses.

— Je suis d'accord sur la manière dont ça se passe il y a peut-être quelque chose qui ne va pas, un problème mais c'est pas que le silence que t'apprécies.

— C'est qu'on te montre un silence.

— Non mais même si tu connais pas John Cage si on t'envoie là-bas comme, c'est pas le silence que tu vas écouter, c'est ce qu'on entend dans la salle d'opéra.

— Oui et après tu vois, ce qui compte c'est la mise en forme parce que tu vois là son silence à John Cage s'il était pas mis en forme ce serait juste du silence chiant. Mais du coup sa façon de le mettre en forme lui permet de l'exposer.

— Il l'expose dans des conditions qui sont extrêmement élitistes.

— Oui mais là ça devient un autre sujet que celui du langage. Je parle de ça pour voir comment on rentre dans le langage écrit. Quand je cite John Cage et Dan Graham c'est des manières de, regarde, à la fin, Claude Simon il explique que le cinéma comme le langage c'est surtout des contenants,

— Mais c'est pas des contenants c'est des, c'est des mediums. Enfin si c'est le même rapport qu'entre contenant contenu, figuré figurant. En fait vraiment la seule chose qui me perturbe un peu dans tous ces textes c'est que même si c'est pas dit clairement j'ai quand même l'impression que l'idée c'est Oh mon dieu mais c'est tellement absurde de s'imposer des contenants alors que la pensée pourrait être tellement libre mais,

— Non c'est pas tout à fait ce que je comprends, par exemple après quand on arrive à, enfin il n'y a pas que ça. Mais quand on arrive a l'écriture conceptuelle ce qu'ils disent c'est que. Ce qui existe déjà dans le langage est déjà suffisamment riche. Enfin tu vois là c'est juste utiliser des sens qui existent déjà et puis les montrer. Quand ils disent qu'ils retranscrivent un match de hockey et que c'est ça un texte conceptuel. Là il y a aussi et si tu veux on fait une pause de ça, parce que il y a aussi. Tous les trucs sur Gérard Genette,

— Ah oui aussi il y avait juste un autre truc. Quand est-ce-que tu parles de réalisme déjà ?

— C'est dans l'art conceptuel, l'écriture conceptuelle.

— Tu voulais dire quoi sur Gérard Genette ?

— T'avais un autre truc a dire ?

— Non mais parce que tu vois il parlait du réalisme comme si ça avait un peu donné une solution à ce problème de contenant contenu et que les auteurs réalistes utilisaient les mots crus et les mots justes mais aujourd'hui avec le recul qu'on a sur le réalisme on voit que les tendances stylistiques sont largement aussi marquées que pour l'époque romantique enfin tu vois tu reconnais très bien un texte de Zola au bout de trois phrases tu vois de quoi il retourne et donc c'est seulement la preuve que ça peut pas marcher de s'en débarrasser.

— Se débarrasser du style ?

— Ouais, et de, c'est pareil partout. Le Bahaus, typique.

— Oui c'est possible que. Enfin de toutes façons c'est évident que l'écriture conceptuelle c'est un truc que tu reconnais, quand t'ouvres un livre et que tu vois une retranscription de hockey tu sais bien ce que c'est.

— Bon donc voilà il trouve pas que c'est un peu un échec lui ?

— Mais non mais la question est pas vraiment de se débarrasser de style la question est plutôt qu'on aime le langage pour le langage, qu'on se rende compte que, qu'il nous, qu'il nous entoure tout le temps et qu'on y porte attention.

— Mais. De toute façon on peut pas y porter plus attention que ça. Sauf si t'es un ermite dans une grotte et de toute façon si t'es un ermite dans une grotte c'est pour, enfin tu vois.

— La fin c'est qu'on en fasse un usage plus libre et qu'on le respecte moins. Enfin tu vois sur le texte de Coppeland dans lequel il cite Kenneth Goldsmith c'est tout un truc sur le plagiat sur l'appropriation le détournement le tout ça dans son texte en continu il y a des bouts de texte pas du tout écrits par lui ils les laisse dedans comme ça et il dit, et quand on lui demande, parce qu'il a longtemps été artiste écrivain poète des trucs comme ça, je dis que je fais, je réponds que ce que je fais c'est du traitement de texte. Je trouve que c'est une manière de voir les choses qui permet qu'on puisse imaginer d'écrire et de créer de manière un peu moins égotique. Que finalement c'est prendre des bouts de choses, les mélanger faire les liens, et,

— Oui mais moi quand tu dis ça j'ai l'impression que du coup quand on va taper l'interview je vais devoir la réécrire en langage phonétique comme dans le dictionnaire.

— Oui,

— Mais du coup t'as déjà essayé de lire du langage phonétique, on comprend vraiment rien.

— Oui mais pourquoi tu dis ça ?

— Ben parce que quand je vais devoir écrire oui et et je sais pas comment je vais l'écrire parce qu'il n'y a pas d'orthographe pour ça. Enfin enfin.

— Peut-être qu'il faut pas le mettre du coup.

— Oui mais ce que je veux dire c'est que s'il n'y a plus de règle, c'est juste du magma informe. Et c'est pareil pour le texte dont tu parles ou il y a plein de bouts de retranscriptions et plein de,

— Oui, oui Mathieu Copeland,

— C'est quand même important au bout d'un moment d'avoir une hiérarchie dans la pensée sauf si si si tu veux pas en venir quelque part. Le langage dont on est globalement entourés c'est du blabla qui n'a aucun but et donc 'est vrai que là parfois ce serait bien de pouvoir en profiter plus librement mais le problème c'est que dès qu'on commence à avoir une idée derrière la tête quand on parle si il n'y a pas de de de hiérarchie et de règles partagées on peut pas s'en sortir.

— Après normalement avant d'en arriver à ces questions là ce qui m'a fait graviter vers là c'est quand j'ai commencé à m'intéresser aux, après l'écriture protocolaire, après les protocoles hyper lisibles et annoncés de Queneau et de Perec j'ai commencé a m'intéresser aux protocoles moins lisibles. Les protocoles implicites. Et là c'est Raymond Roussel qui. Qui se met des contraintes comme l'enchâssement, un mode d'écriture qui consiste à mettre des incises dans des incises, il met des règles de calcul algébrique pour écrire ses livres mais par contre quand tu lis tu le sens pas du tout ça c'est un truc un peu secret et. Et du coup ça m'a amené à la relation entre l'auteur et le lecteur.

— Oui.

— Entre ce qu'il dit et ce qu'il dit pas. Voilà.

— Oui.

LES SATELLITES DU TEXTE,

ITALO CALVINO,
LOUIS LUTHI
ET GÉRARD GENETTE.

CAHIER C

LIRE,

DU LECTEUR À L'AUTEUR.

La présence du narrateur. Si par une nuit d'hiver un voyageur. Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer, de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : Non, je ne veux pas regarder la télévision ! Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : Je lis ! Je ne veux pas être dérangé. Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis-le plus fort, crie : Je commence le nouveau roman d'Italo Calvino ! Ou, si tu préfères, ne dis rien, espérons qu'ils te laisseront en paix. Prends la position la plus confortable : assis, étendu, pelotonné, couché. Couché sur le dos, sur un côté, sur le ventre. Dans un fauteuil, un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf. Ou dans un hamac, si tu en as un. Sur ton lit naturellement, ou dedans. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment.

Il n'est pas facile de trouver la position idéale pour lire, c'est vrai. Autrefois, on lisait debout devant un lutrin. Se tenir debout, c'était l'habitude. C'est ainsi qu'on se reposait quand on était fatigué d'aller à cheval. Personne n'a jamais eu l'idée de lire à cheval, et pourtant, lire bien droit sur ses étriers, le livre posé sur la crinière du cheval ou même fixé à ses oreilles par un harnachement spécial, l'idée te parait plaisante. On devrait être très bien pour lire, les pieds dans des étriers, avoir les pieds levés est la première condition pour jouir d'une lecture. Bien, qu'est-ce que tu attends ? Allonge les jambes, pose les pieds sur un coussin, sur deux coussins, sur les bras du canapé, sur les oreilles du fauteuil, sur la table à thé, sur le bureau, le piano, la mappemonde. Mais,

d'abord, ôte tes chaussures si tu veux rester les pieds levés, sinon, remets-les. Mais ne reste pas là, tes chaussures dans une main et le livre dans l'autre. Règle la lumière de façon à ne pas te fatiguer la vue. Fais-le tout de suite, car dès que tu seras plongé dans la lecture, il n'y aura plus moyen de te faire bouger. Arrange- toi pour que la page ne reste pas dans l'ombre : un amas de lettres noires sur fond gris, uniforme comme une armée de souris, mais veille bien à ce qu'il ne tombe pas dessus une lumière trop forte qui, en se reflétant sur la blancheur crue du papier, y ronge l'ombre des caractères, comme sur une façade le soleil du sud, à midi. Essaie de prévoir dès maintenant tout ce qui peut t'éviter d'interrompre ta lecture. Si tu fumes : les cigarettes, le cendrier, à portée de main. Quoi encore ? Tu as envie de faire pipi ? À toi de voir.

ITALO CALVINO.

Hypertextes : Le rapport au lecteur explicité. LUTHI, Louis. Prière d'insérer. Amsterdam, Roma Publications, deux mille dix, cent vingt-sept pages. [Cahier C]. Les conditions d'écriture du narrateur. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy. New York, Granary Books, deux mille un, deux cent quatre-vingt-seize pages. [Cahier D]. L'analyse des conventions physiques du livre, de la page, de la lecture dans son ensemble. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier D]. GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent quatre-vingt-douze, cinq cent soixante-treize pages. [Cahier D].

LIRE,

DU LECTEUR À L'AUTEUR.

L'écriture consciente de son état d'écriture. Prière d'insérer. Le sujet de ce livre est la page, et les pages qui y sont reproduites sont extraites d'ouvrages de littérature. Il a choisi de le présenter thématiquement, il en résulte une typologie des pages auto-réfléxives, les pages noires, les pages blanches, les pages de dessin, les pages de photographies, les espaces de texte, les pages de chiffres, et les espaces de ponctuation. Dans ce livre, il analyse la manière dont la page prend conscience d'elle-même. Le rapport du lecteur à l'objet livre est plus particulièrement sollicité, avec des interventions visuelles qui font sans cesse référence au geste de la lecture. J'ai voulu que la structure de mon mémoire rende compte de son état de recherche, donc de la chronologie du travail et des ballades d'une lecture à l'autre. Dans Prière d'insérer, Louis Luthi axe sa réflexion sur notre rapport à la page, et cite librement des pages extraites du domaine littéraire, dans mon mémoire, les liens faits entre les auteurs sont axés autour de morceaux de leurs textes intégrés aux miens.

LOUIS LUTHI.

Hypertextes : Le rapport au lecteur explicité. CALVINO, Italo. Si Par une Nuit d'Hiver un Voyageur (traduction de Danièle Sallenave et François Wahl). Paris, Éditions du Seuil, mille neuf cent quatre-vingt-un, cent vingt et une pages. [Cahier C]. L'analyse des conventions physiques du livre. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier D]. La page blanche comme reflet du contexte. CAGE, John. 4'33". Mille neuf cent cinquante-deux. Partition, encre sur Papier. New York, The Museum of Modern Art. Acquis par Henry Kravis en l'honneur de Josée Kravis, deux mille douze. [Cahier D]. RAUSCHENBERG, Robert Rauschenberg. White Painting [sept panneaux], mille neuf cent cinquante et un. Huile sur Toile. Collection de l'artiste. [Cahier D]. La relation à la matérialité de l'écrit. CHARTIER, Roger. Écrit et cultures dans l'Europe moderne. Collège de France. [en ligne]. Essai (janvier deux mille treize). http://www.college-de-france.fr/media/roger-chartier/UPL29379_Roger_Chartier_cours_0708.pdf. [page consultée le huit janvier deux mille treize]. [Cahier E].

LIRE,

DU LECTEUR AU LIVRE.

Seuils. Dans Seuils, Gérard Genette parle des seuils du texte littéraire, qu'il appelle paratexte : présentation éditoriale, nom de l'auteur, titres, dédicaces, épigraphes, préfaces, notes, interviews et entretiens, confidences plus ou moins calculées, et autres avertissements en quatrième de couverture. Car les oeuvres littéraires, au moins depuis l'invention du livre moderne ne se présentent jamais comme un texte nu : elles entourent celui-ci d'un appareil qui le complète et le protège en imposant un mode d'emploi et une interprétation conformes au dessein de l'auteur. Cet appareil, souvent trop visible pour être perçu, peut agir à l'insu de son destinataire. L'oeuvre littéraire consiste essentiellement en un texte. Ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, qui l'entourent, le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe mais aussi au sens le plus fort, pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme d'un livre. Cet accompagnement constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français, le paratexte de l'oeuvre. Le paratexte est donc ce par quoi un texte se fait livre. Il s'agit ici d'un seuil, ou, mot de Borges à propos d'une préface, d'un vestibule, ou comme disait Philippe Lejeune Frange du texte imprimé qui en réalité commande toute la lecture. Définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (la question où ?), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (quand ?), son mode d'existence, verbal ou autre (comment ?), les caractéristiques de son instance de communication (de qui ? à qui ?) et le fonctions qui animent ce message (pour quoi faire ?).

Les éléments du paratexte, Le péritexte éditorial (formats, collections, couvertures et annexes, pages de titres et annexes, composition, nombre de tirages). Le nom de l'auteur (Lieu, Onymat, Anonymat, Pseudonymat). Les titres. Le prière d'insérer. Les dédicaces. Les épigraphes. L'instance préfacielle. Les intertitres. Les notes de bas de pages et autres légendes.

Mon mémoire est relié sous forme de cahiers, mais j'ai eu envie à un moment de montrer mes planches dans une boîte, sur des feuilles volantes, pour que tous les échos se fassent d'eux-mêmes, et pour que tous les chemins soient possibles. J'ai finalement préféré guider un peu ces découvertes, mais j'ai volontairement laissé certains de ces éléments du paratexte s'effacer. J'avais envie qu'on puisse se plonger dans n'importe quel texte et être amené aux autres dans n'importe quel ordre. J'ai progressivement effacé la navigation, les numéros de page et le sommaire.

GÉRARD GENETTE.

Hypertextes : Rupture avec les conventions graphiques. MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. La Nouvelle Revue française, mille neuf cent quatorze. [Cahier A]. SIMON, Claude. Le jardin des plantes. Paris, Les Éditions de Minuit, mille neuf cent quatre-vingt-sept, trois cent soixante-dix-sept pages. [Cahier A]. Rupture avec les conventions stylistiques. PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. [Cahier B]. QUENEAU, Raymond. Exercices de style. Paris, Gallimard, coll. Folio, mille neuf cent quatre-vingt-deux, cent cinquante-huit pages. [Cahier B]. Rupture avec la tradition écrite. GOLDSMITH, Kenneth. Language New Roles. Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (avril deux mille onze). http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/languages-newest-role/. [page consultée le vingt et un novembre deux mille treize]. [Cahier D]. Mise en avant de ces conventions formelles. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D].

LIRE,

LES TEXTES ENTRE EUX.

Palimpsestes. Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré par palimpsestes (plus littéralement hypertextes), toutes les oeuvres dérivées d'une oeuvre antérieure, par transformation ou par imitation. Dans Palimpsestes, Genette explore la notion d'hypertexte, qu'il appelle aussi la Transtextualité, qu'il définissait déjà grossièrement par tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autre textes. Il distingue cinq types de relations transtextuelles,

– L'intertextualité, une relation de coprésence entre un ou plusieurs textes. Sous sa forme la plus précise et explicite, la citation. Une forme moins explicite, le plagiat (chez Lautréamont par exemple). Encore plus implicite, l'allusion. L'intertexte est la perception par le lecteur de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.

– Le paratexte, notion définie précisément dans Seuils, la relation moins explicite et plus distante qu'entretient le texte avec son titre, ses sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, notes…

– La métatextualité, la relation de commentaire qui unit un texte à un autre, la relation critique. (Il donne dans l'introduction l'exemple de Hegel qui dans Phénoménologie de l'esprit évoque sans le convoquer le Neveu de Rameau).

– L'architextualité, qui consiste en la relation du texte à sa qualité générique (roman, récit, poèmes, etc).

– L'hypertextualité unit un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte), tel que B ne parle pas de A mais ne pourrait exister tel quel sans A.

La formulation de mes idées, en particulier ce va et vient permanent entre les références, le principe récurent de citation, allusion, commentaire, plagiat, larcin, est partie des relations qu'explique Genette dans Palimpsestes. J'ai voulu organiser, défaire, puis coller tous ces textes pour permettre ces allers-retours.

GÉRARD GENETTE.

Hypertextes : Relations de citation, plagiat, allusion, reproduction. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. [Cahier D]. GOLDSMITH, Kenneth. If I were to raise my children the way I write my books, I would have been thrown in jail long ago, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (avril deux mille dix). http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/if-i-were-to-raise-my-children-the-way-i-write-my-books-i-would-have-been-thrown-in-jail-long-ago/. [page consultée le vingt et un novembre deux mille treize]. [Cahier D]. Conversation entre les références. BAILEY, Stuart. Un entretien filmé et réalisé par Michel Aphesbero. From further (mille neuf cent soixante-sept), to nowhere (mille neuf cent soixante-dix-sept) and beyond (deux mille sept). Entretien filmé, trente-huit minutes et trente secondes. Rosa b. [en ligne]. (Décembre deux mille huit). http://www.rosab.net. [page consultée le douze décembre deux mille treize]. [Cahier D].

— À Italo Calvino. Donc là on parle de complètement autre chose. Et t'as lu ou pas ? C'est trop agréable de commencer comme ça. Là c'est encore un,

— Là c'est encore un autre rapport

— Un autre rapport entre Lire Écrire et parler.

— J'ai l'impression que c'est beaucoup plus honnête que les autres trucs dont on parlait avant parce que là Italo Calvino il part du principe qu'on a tous les mêmes règles en tête donc il nous parle avec une forme certes très contrainte mais qui permet au moins d'aller à un endroit précis tout en se dévoilant complètement tu vois il fait pas comme si ce dont il parlait existait en dehors de lui, et du coup comme c'est complètement assumé ça veut dire je vais vous parler de ça et ça ne concernera que moi, pour moi ça c'est beaucoup moins un échec que de faire de l'écriture automatique et de remplir des pages avec des textes qui sont ni de toi ni de personne. Mais tu vois c'est malhonnête dans le sens où ça privilégie complètement la forme au détriment du fond quand il retranscrit le commentaire de base-ball le mec déjà à la base le fond si tu veux vraiment en profiter tu l'écoutes à la radio et ensuite qui veut vraiment se retaper un commentaire audio d'un match de base-ball ?

— Mais je pense que l'idée c'est d'attirer notre attention sur chacun de ces mots séparément puis sur le groupe ou sur le bloc mais c'est d'attirer comme John Cage attire notre attention sur le fait qu'il y a des petits bruits dans le théâtre c'est qu'une fois qu'ils sont écrits on cherche l'intérêt qu'il y a dans ces mots parce que quand on les écoute a la radio on ne le voit pas.

— Oui c'est vrai que aussi ça met un rapport complètement différent mais c'est plus par rapport au fond. La forme en l'occurrence elle est tellement

forte parce que rien qu'en le lisant t'as compris parce que rien qu'en le lisant les phrases se mettent à résonner dans ta tête directement. Mais qui faisait ça c'était pas Flaubert qui avait un gueuloir ? Il écrivait ses phrases et après pour voir si elles étaient bien il allait les crier dans une pièce très fort pour voir.

— Ça me dit quelque chose. Un gueuloir ? Mon ordinateur marche plus. Sans la relation de l'auteur au lecteur, Italo Calvino j'ai l'impression que c'est le plus direct et le plus assumé. Il y a aussi un livre mais là ça c'est con mon ordinateur marche plus je peux pas te le montrer, la page qui prend conscience d'elle-même, mon exemple là c'est Louis Luthi c'est un livre dans lequel il commente le le les tous les différents types de page qu'on peut avoir, les pages noires, les pages blanches, ah qu'est ce qu'il y a d'autre les pages de chiffres les pages de ponctuation et il il fait un peu comme Italo Calvino sauf que lui il le fait visuellement il analyse la manière dont la page prend conscience de son état d'écriture et ça ça rejoint l'analyse des conventions physiques du livre et de tout ce qui enferme le texte avant qu'on puisse y avoir accès. Gérard Genette dans Seuil je sais pas si t'as lu les petits bouts là j'ai même pas écrit un passage j'ai juste essayé de résumer ce qu'il disait il parle de tous les seuils du texte littéraire que lui il appelle paratexte, donc la présentation éditoriale le nom de l'auteur les titres et c'est une sorte de de de mode d'emploi qui est,

— Directif,

— Directif, là dans le résumé du dos de couverture il y avait, Le texte se présente rarement à nu sans le renfort de production elles-mêmes verbales ou non comme un nom d'auteur, un titre et c'est c'est drôle quand il dit il parle à un moment de la préface comme d'un vestibule qui en réalité commande toute la lecture. En tous cas ça je me disais que c'était plein d'éléments, ce qui ce qui est marrant la dedans, enfin le dire ça change rien c'est juste que d'en avoir conscience tu vois là le livre dont j'arrête pas de parler de Mathieu Copeland c'est qu'il est mis en page il y a que le texte il y a rien d'écrit pas de préface pas de numéro de page tout ce qu'il y a c'est le corps de son texte principal mais il les a mis dans la forme de si il y avait une navigation tu vois quand on finit le texte le dernier mot de la page c'est le folio.

— Oui,

— Après quand on revient au premier c'est là où il y aurait écrit le nom du livre dans la navigation tu vois et tout est comme ça c'est débile mais genre finalement c'est quand même hyper linéaire t'arrives très bien à lire ce texte mais du coup tu prends vraiment conscience de tous les trucs qui parasitent le texte moi j'ai vraiment réalisé que par exemple je lis pas la navigation mais je lis toutes les notes de bas de page et du coup là je lisais un mot sur deux de la navigation je le manquais dans le texte et,

— Ouais ouais c'est complètement contraint mais c'est encore un ensemble de règles qui fait qu'on peut communiquer avec le tu vois si si tu sais pas qui a dit ce que tu lis par exemple ça peut être n'importe qui et en fonction de la personne que c'est si c'est une petite fille de trois ans ou alors euh je sais pas,

— Non non c'est sûr mais lui on les avait qui l'avait dit c'est un truc qui. Lui il changeait juste la forme,

— Oui je sais pas si il a fait ça c'est quand même dans cette idée là de aucune contrainte prends ce que tu veux prendre dans ce que j'écris parce que de toute façons il y a pas de je et que,

— Mais toi j'ai l'impression que tu vois ça comme une espèce de mensonge mais moi je le vois comme,

— Mais c'est pas un mensonge c'est pas la totale vérité parce que,

— Moi je vois même pas l'idée comme, Nous on va faire un truc parfaitement objectif je crois pas du tout que ce soit le but,

— Non mais c'est pas juste une question d'objectivité c'est juste parler de ces contraintes de lecture et de ces directions qui sont hyper violentes le le. Ça manque si elles y sont pas clairement tu peux pas ça existe pas de se lancer comme ça sans rien qui t'attend derrière et tu sais pas ce que tu fais enfin dans un monde pratique ça marche pas,

— Je sais pas si je suis d'accord.

— Mais tu peux pas nier l'intérêt de la hiérarchie des informations.

— Non c'est sûr que non c'est juste que dans certains cas c'est nécessaire tous ces trucs d'ailleurs c'est pour ça qu'ils existent, le fait,

— Dans quel cas ce serait nécessaire qu'ils existent pas ?

— Par exemple là dans ce livre que j'ai lu où tout était un peu chamboulé comme ça ça m'a fait vraiment vraiment entrer dans le livre différemment ou dans le cas du livre de Claude Simon dans le jardin des plantes je l'ai pas lu pas dans cette forme-là mais le fait de le lire dans cette forme là je pense vraiment que ça m'a,

— Ah oui non mais ça c'est sûr mais tu vois c'est encore une contrainte ça enfin c'est encore une direction de lecture.

— Oui mais pour moi le message que j'en tire c'est pas qu'on doit donner aucune direction de lecture c'est qu'on doit s'émanciper de celles qui sont établies par tous les livres alors que tous les livres sont tellement différents.

— Oui ça c'est vrai mais il faut trouver un point d'équilibre,

— Ouais.

— Entre la condition de lecture et celles qui sont,

— C'est pour ça que je commence par parler de ce cher Jost Hochuli, mais en tous cas c'est marrant et perturbant d'être face à d'autres types de lectures et même quand c'est dans le fond du texte, genre Italo Calvino. Il casse quelque chose tu vois c'est comme si il mettait pas de préface écrite par quelqu'un d'autre.

DU TRAITEMENT DE TEXTE,

MATHIEU COPELAND,
GERTRUDE STEIN,
KENNETH GOLDSMITH,
BENJAMIN H. D. BUCHLOH,
ROBERT RAUSCHENBERG,
JOHN CAGE,
STUART BAILEY
ET MICHEL APHESBERO.

CAHIER D

ÉCRIRE,

LE LANGAGE POUR LE LANGAGE.

Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. C'est quand j'ai découvert ce livre que j'ai vraiment commencé à formuler les liens entre toutes mes lectures précédentes, la liberté formelle et littéraire de ce texte m'a mise à l'aise avec l'idée de m'approprier mes lectures.

La première exposition conçue par Mathieu Copeland, organisée au Jeu de Paume envisage l'exposition du mot et la diffusion d'une œuvre par l'oral. Entre écriture et image mentale, lecture et écoute, celle-ci interroge l'unicité de la lecture et de la parole, la place du mot dans l'exposition, la question de l'exposition et du catalogue… Le texte du catalogue de cette exposition inclut par bribes éparses une traduction d'un texte de Kenneth Goldsmith, I look to theory only when I realize that somebody has dedicated their entire life to a question I have only fleetingly considered (a work in progress). C'est ce catalogue qui m'a amenée à Kenneth Goldsmith, à l'écriture conceptuelle et à à Carte Mentale pour une exposition. Sa mise en forme m'a aussi rappelé les recherches de Gérard Genette dans Seuils, ici, la question du paratexte est abordée avec une liberté qui m'a beaucoup plu. Aucun autre texte n'est ajouté au corps principal, qui est placé dans les espaces habituellement réservés au paratexte, il suit son fil en se plaçant sur les espaces de titres, en imitant les gardes et les notes conventionnelles en début et fin de livre. Je ne me tourne vers la théorie qu'après avoir réalisé que quelqu'un avait consacré toute sa vie à une question qui m'avait à peine traversé l'esprit, jusqu'alors en 2012. J'ai été artiste, puis je suis devenu poète, et enfin, écrivain. Quand on me pose la question, aujourd'hui, je réponds que je fais simplement du traitement de texte[1]. Écrire devrait être aussi simple que faire la vaisselle, et tout aussi in-

téressant. La poésie, ultime espace incontesté. Hunter S. Thompson a retapé les romans d'Heminghway et de Fitzgerald, il disait : J'ai juste envie de savoir quel effet ça fait d'écrire ces mots-là[1]. Il est surprenant de constater le peu que les écrivains ont à faire, nous travaillons avec des mots, qui sont autant de matières explosives. Je recommande d'y toucher le moins possible. L'écriture contemporaine, c'est l'évacuation du contenu. L'avenir de l'écriture, c'est la gestion de la vacuité. L'avenir de la lecture n'est pas dans la lecture. Impossible à distinguer de l'écriture, le code alphanumérique[2] est le moyen qu'internet a trouvé pour consolider son emprise sur la littérature.

L'écriture conceptuelle est politique, seulement elle préfère s'appuyer sur la politique des autres. Il y a quelque chose de délectable à prendre un livre épais et à le transformer en petits morceaux. Quand on sélectionne certaines parties d'un texte, on abolit sa narration[3]. Quand on supprime les notes de bas de page et d'explication, le texte bascule de l'utilitaire vers le poétique. J'ai développé une obsession autour de la quantité de langage qu'on produit. Que se passerait-il si tout ce langage se matérialisait sous une forme ou une autre ? J'ai pensé à la plus grande tempête de neige que nous ayons connue à New York, il y a quelques années. Le service de la voirie était arrivé avec un engin qui avait envoyé toute la neige dans des camions-bennes. Les camions ont pris ensuite la direction du fleuve et déversé la neige dans l'eau. Les camions à bennes pourraient-ils déverser notre langage dans le fleuve ? Ou de même que la neige fond en tombant dans l'eau, ils trouveraient un moyen d'évacuer notre langage, peut-être en le stockant dans les châteaux d'eau en vue de son utilisation extérieure.

1. Considérer mon activité en tant qu'auteur de ce mémoire comme du traitement de texte me plaît, me semble cohérente, je déplace, découpe, réorganise, m'immisce dans les textes que je lis. Cet aspect m'a amenée à des précisions concernant la mise en forme. C'est à partir de ce moment-là que j'ai décidé que toutes mes références seraient mises à plat, et que je n'avais pas l'intention de différencier mes différents types de textes. J'aime penser que toutes mes illustrations consistent en des textes. J'ai l'intention de tous les inclure en les retapant dans le fil de mes réflexions et d'une conversation autour de ces découvertes. 2. La notion de code alphanumérique rejoint celle d'hyperlien, et celle de mes hypertextes, que j'ai à un moment imaginé traiter informatiquement, pour que ces liens mentaux que je fais entre mes références puissent fonctionner comme des hyperliens numériques. 3. Dans mon mémoire, j'ai eu envie d'abolir la narration de chacun des textes que je présente en sélectionnant et morcelant tous ces contenus dans le fil de mes recherches.

MATHIEU COPELAND.

Hypertexte : GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent quatre-vingt-douze, cinq cent soixante-treize pages. [Cahier C]. Relations de citation, plagiat, allusion, reproduction. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. [Cahier D]. COPELAND, Mathieu. Carte mentale pour une exposition. Lausanne, Catalogue édité par Mathieu Copeland et Philippe Decrauzat pour l'exposition Avant il n'y avait rien, maintenant on va pouvoir faire mieux, deux mille onze. Disponible sur http://www.mathieucopeland.net. [Cahier D]. Analyse des seuils de lecture, du paratexte. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. Poésie, art et musique conceptuelle. CAGE, John. 4'33". Mille neuf cent cinquante-deux. Partition, encre sur Papier. New York, The Museum of Modern Art. Acquis par Henry Kravis en l'honneur de Marie-Josée Kravis, deux mille douze. [Cahier D]. RAUSCHENBERG, Robert Rauschenberg. White Painting, mille neuf cent cinquante et un. Huile sur Toile. Collection de l'artiste. [Cahier D].

ÉCRIRE,

LA CITATION ET LA REPRODUCTION.

Carte mentale pour une exposition. Carte mentale pour exposition est un livre que j'ai cherché après avoir lu le catalogue de Mathieu Copeland, et trouvé dans son intégralité sur ubuweb. Il a été édité pour accompagner l'exposition Avant il n'y avait rien, après on va pouvoir faire mieux. Carte mentale pour exposition est à la fois le catalogue d'une exposition et une affirmation de l'adéquation entre l'original et sa copie, et de leurs qualités inhérentes. Ce livre photocopié reproduit toutes les oeuvres présentées dans l'exposition, en les cataloguant littéralement puisqu'ils sont tous photocopiés à échelle 1.

MATHIEU COPELAND.

Hypertextes : Relations de citation, plagiat, allusion, reproduction. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. [Cahier D]. GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent quatre-vingt-douze, cinq cent soixante-treize pages. [Cahier C]. GOLDSMITH, Kenneth. If I were to raise my children the way I write my books, I would have been thrown in jail long ago, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (avril deux mille dix). http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/if-i-were-to-raise-my-children-the-way-i-write-my-books-i-would-have-been-thrown-in-jail-long-ago/. [page consultée le vingt et un novembre deux mille treize]. [Cahier D]. La reproduction en fac-similé d'autres oeuvres à leur échelle comme fil narratif. LUTHI, Louis. Prière d'insérer. Amsterdam, Roma Publications, deux mille dix, cent vingt-sept pages. [Cahier C].

ÉCRIRE,

CHOISIR SES CONVENTIONS.

On Punctuation. Il y certains éléments de ponctuations qui sont intéressants, et d'autres qui ne le sont pas. Commençons par ceux qui ne le sont pas. De ceux-là, le plus complètement inintéressant est le point d'interrogation. il est intéressant quand il est utilisé comme une marque ou un signe ou une image pour de l'affichage ou comme décoration. Mais il est absolument inutile utilisé dans du texte. Il est évident que quand on pose une question on pose une question, et n'importe qui qui peut lire sait ce qu'est une question quand elle est écrite. En plus il ne va pas dans forme avec le reste du texte imprimé, donc ne plaît ni aux yeux ni aux oreilles, et consiste donc en une dénomination inutile de la forme interrogative. Le catalogue de Mathieu Copeland m'a amenée à lire des morceaux de Gertrude Stein, notamment cet essai sur la ponctuation, qui m'a intéressée principalement pour la mise en forme de mon mémoire, je pense n'utiliser que des virgules et des points, et peut-être d'abandonner les points d'exclamation, d'interrogation, points virgules, mais en tout cas les guillemets, qui dénotent dans l'idée de morceler et abolir les lois de la citation.

GERTRUDE STEIN.

Hypertextes : Elle est citée par Mathieu Copeland. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D]. La question de la ponctuation dans la perception du texte. PÉREC, Georges. 35 variations sur un thème de Marcel Proust. Paris, Le Magazine littéraire, Numéro neuf, mille neuf cent soixante-quatorze. [Cahier B]. MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. La Nouvelle Revue française, mille neuf cent quatorze. [Cahier A]. L'abolition totale de la ponctuation. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy. New York, Granary Books, deux mille un, deux cent quatre-vingt-seize pages.

PARLER,

DES TOMBEREAUX DE MOTS.

I love Speech. En 1996, j'ai écrit un livre intitulé Soliloquy qui était constitué de chaque mot que j'ai prononcé pendant toute une semaine, du moment où je me suis réveillé le lundi matin au moment où je me suis couché le dimanche soir. Quand il a été publié il faisait environ 500 pages. Depuis que j'ai retranscrit les enregistrement de Soliloquy, je n'ai plus jamais écouté le langage de la même manière. parfois, quand quelqu'un me parle, j'arrête de comprendre ce qu'il dit et je commence à écouter les qualités formelles de son discours, son élocution, ses bégaiements, la divergence des pensées et des sons[1]. Le théâtre et les films après Soliloquy sont inévitablement décevants, j'entends maintenant la manière étudiée et guindée dont les acteurs parlent, trop propre, trop dirigée, beaucoup moins complexe que la parole de tous les jours.

La vraie parole, si on y fait suffisamment attention, nous permet de réaliser à quel point il suffit de peu pour écrire, il suffit de faire attention à ce qu'il y a juste sous nos yeux, la formulation, la retranscription et la conservation suffisent. La naissance de la littérature basée sur l'appropriation : soudain, le familier, le quotidien sont rendus étranges quand ils sont laissés sémantiquement intacts. La nouvelle phrase ? L'ancienne, reformulée. C'est la transcription qui fait l'écriture. Comment retranscrire une émission de radio ? Puisque le langage parlé ne contient aucune ponctuation, quels choix seront faits lors de l'acte de transcription ? On peut décider de laisser s'écouler le langage dans un flux continu sans aucun signe de ponctuation ni de pause, ou le fractionner conventionnellement aux règles grammaticales. David Antin par exemple, n'utilise jamais aucune ponctuation quand il retranscrit un texte, il montre le pauses et les inflexions en utilisant l'espace blanc entre les mots[2].

1. J'ai l'intention de retranscrire dans le fil des textes que je lie entre eux une conversation enregistrée à propos de ces liens, il me semble que la manière la plus simple et fluide de raconter ces liens est de le faire à l'oral. Pour les raisons évoquées par Goldsmith ci-dessus la retranscription devra être fidèle au langage oral utilisé pour expliquer tous ces textes à quelqu'un qui ne les connaît pas. 2. Une autre possibilité en ce qui concerne la ponctuation pendant la mise en forme pour mon texte.

Soliloquy. Soliloquy est un texte dans lequel Kenneth Goldsmith a enregistré et retranscrit claque parole qu'il a prononcée pendant une semaine entière. Ce projet a donné lieu à l'édition d'un livre d'environ 500 pages, et il est également disponible dans son intégralité sur internet, chacune de ses élocutions est un lien vers le projet en ligne lorsqu'on copie une partie de ce texte, et les mots n'apparaissent sur la page que lorsqu'on promène sa souris sur l'écran. Une barre de recherche permet de trouver un mot ou une phrase en particulier. En voici un morceau,

Good morning, how ya doin'? Yep. Wait a second, I have my ticket. O.K. There you go. Thanks. See you soon. Oh oh oh, I thought you said Have a good weekend… Oh, O.K. Have a good week. See you later. How you doin? Alright, alright. Two, please. You don't want to save that for four or is it OK?. Do you have any newspapers lying around? I'll just have a coffee to start. Thanks. O.K., babe. O.K. How ya doin'? Uh huh. Regular. I'll take regular this time. Did you go all the way back to the gallery? You're sweating. That's good it's good for you. Oh, thanks. Yeah, of course. Everybody knows that guy. He's sort of… sort of famous. I saw a bunch of these actually on the racks. At a coffee shop. They're out and in the world, which is pretty neet. That's cool and I like that. Very Cool. We've gotta get a poster. I don't know, I don't know. I was told by people there was a poster there. Yeah, I know. That's why you can't take publicity too seriously. Yeah, maybe other people do they love publicity. So, have you been sleeping? No, don't worry your life will change. Be assured, your life will change. Sure. Sure. So I'm told. Yeah. Oh yeah. Oh John, do you know what you want? I do. I'd like the uh, pancakes, uh short sounds good. A little more coffee and some water. Has Karin been out of the house? That's right you guys had an opening. Well, I heard it last Sunday. It's really nice that all the artists came over. Yeah. I thought that was really cool. I mean, we all came over at the same time. I thought that was very hip. Good move. That means you only have to tell the stories once. Bitter? You want some milk? How was your opening? This is the paintings. And what is the artist's name? And where is she from? Regular. Thanks. Worse than me? Isro. Sure. Did you see that article on Mason Reese in the paper? Wasn't that depressing? Ohhh. Yeah, I mean it's also like the, I mean, it's also like the Danny Partridge, what's his name? The Danny Partridge story? Yeah, but it was really sad. But the best one was that little retarded black kid. No, no. The one from, you know, the one from… he was adopted into that family the white. He's really short and he went off to rob dry cleaners. Right, OK, right. What was the name of that show. Anyways… Yeah, I mean, it was on in the early 80s and I wasn't watching T.V. then. Yeah, Willis. Right. Right. And I can't remember the name, either onstage or off of the short guy. Gary Coleman and the girl was Kitten? But she robbed a store. At any rate… Eddie Van Halen? Remember Valerie Bertinelli like when she was like on T.V. when we were kids and when she first came on T.V. I had a real crush on her? Something like that. Yeah, she was very adorable. You know, I think the latest incarnation is Winona Ryder. Oh well. Phoebe Cates had plenty of sexuality. Yeah. Yeah. It's the best scene of any movie, I think. And I love Drew Barrymore. I think she's… no she was not in that. She was not in that… Naw. No. I don't know that. Thanks. Who? Oh no. Obviously they censored that. Was she wearing a bra? Oh, I see. OK. So anyway, we were gonna yak about some art stuff. Um, Can I get a water? Thanks, it's alright. Well, first off, um, I finished my book that I've been working on for three years and I'm really happy that it's done. Completely. Well, it's been seen as some kind of a weird side-project. He wanted to make three cases where the writing has, is the activity. So, I mean it's, I I can't define that book. Sometimes I think it's a big book of poetry, sometimes I think it's a reference book, sometimes I think it's a conceptual art piece. You know, it never, I haven't been able to pin it yet, really and it's, and it's flowed in and out of different contexts, like, I believe that the book, when Geoff publishes it will be received by the poetry world, by the writing world that I'm involved with. You know, like 73 Poems it got really juiced in the music world we got major juice. We got really major juice in the literary world also from a great top critic. And, of course the art, the way that thing toured and got, you know, a mountain of press. It seemed to

me that it did well on those three fronts as well. So I think that what I'm saying it that I can't, you know, I I can't, like, deny any aspect of my production which includes you… Maybe you're right, maybe you're right, but maybe you're right you know but, you know. Yeah. Yeah. Yeah. Yeah. Well, let's see, um, in some ways it wasn't that important to me. In some ways the show was important to you. Was it important to you? What's important? Like isn't what's important to one what is important? Yeah, well, you've got a good point there. I wish, in my heart, that I could live by my words. You know, what I said to you a minute ago. You know, I get, you know, I certainly, I certainly, major bouts and fits reacting to and against whatever whatever things. Maybe it's the artworld, maybe it the literary world, you know, I really I really wish I could flow you know you know that I like to talk about. And I think at that time I kind of I really don't like the context of the show. I really don't care 'cause you know it's like being it represents everything, um, I really hate about multi multiculturalism you know black artists showing in a black show. You know, I mean it really reeks of all that stuff that I despise like like. And I also kind of felt that it would, to tell you the truth also, it wasn't you know a particularly significant piece that I made I thought, you know, it just seemed like a little drawing you know it didn't I don't know well, it was several things… Well I I kind of feel like when I was like… Yeah, O.K., got it got it got it. Now that's that's a good point. Because, you know, my head also was so into this book for the last while that there you know there was I was it's so incredibly self-sufficient there was no need to show up in general. You know it's been so really really self-sufficient in that thing. It seemed like there was no commercial value so in other words the only the only and I the only work that I wanted to do was to keep A.G. and Geoff's interest up and I did that work. No, no you know I did that work because I wasn't gonna lose this opportunity to get this fucking thing published. You know when I you know you know it's the same thing when I want something you know we've always been able to kind of take care of that. The fact is at some level, you know, over the last while I haven't really wanted that much like I have what I've wanted and I didn't need to get out there and and and do these things, you know. The fact, you know, this stuff snowballing into the Art In America article I mean without the show that we did the Art In America article never would have happened. Right? And it was really great and you know at the time I I I kind of made these things and I made them, you know, from my heart I mean they were real. I wasn't making them for a show, you know, I was just making them. And you know the fact that we that we ended up you know showing them and then all the you know kind of subsequent attention, if not critical anyway commercial attention for this work leading you know leading up to that article you know was really you know was really was really amazing and I'm really glad I did that without that you know I mean it was a good thing. Um, you know I don't really know I don't really know you know I sometimes feel like like you know if my work has made this kind of a turn you know and it's been a turn not so much against you guys, um, but against kind of the gallery system because I really felt like the last piece at your show, like I said in that talk you know it just was fuckin' you know it just just nobody got it you know it just really went over people's heads and I was pissed I'm still pissed I'm still really pissed at people's inability in the artworld to handle reading and language I'm really you know and I could say easily just say fuck it. It just happens that Raphael's a poet and a sensitive guy and got tuned into this. You know but you know? I'm still pissed. It didn't sell, it didn't get any any any attention it just you know completely got lost and it was a good piece and I still believe that it was a really really excellent piece. You know it did things with language but it was too, um, linguistically and I think intellectually ambitious for the artworld.

KENNETH GOLDSMITH.

Hypertextes : Pour une correspondance immédiate entre langage oral et écrit. GILL, Eric. Un essai sur la typographie. Paris, Ypsilon Éditeur, coll. Bibliothèque typographique, mille neuf cent trente-six, cent quatre-vingt-quatre pages. [Cahier A]. PITMAN, Isaac. Isaac Pitman's Shorthand Instructor. New York, Isaac Pitman and Sons, mille neuf cent dix-neuf, trois cent cinquante pages. [Cahier A]. [Cahier D]. STEIN, Gertrude. On Punctuation. Hamburg, Abaton Books, deux mille. [Cahier D]. Relations de citation, plagiat, allusion, reproduction. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. [Cahier D].

PARLER,

L'ÉCRITURE CONCEPTUELLE.

If I were to raise my children the way I write my books, I would have been thrown in jail long ago. L'écriture conceptuelle est communément accusée d'être élitiste et hors de portée, laborieuse enfermée dans sa tour d'ivoire, et qu'elle ne parle qu'à ceux qui peuvent la comprendre. Mais l'écriture conceptuelle est profondément populiste. Puisque cette écriture rend clairement compte de ses intentions dès le départ, en signifiant ce qu'elle contient avant qu'on ne commence à la lire, il n'y a aucune raison de ne pas la comprendre. Les livres de Kenneth Goldsmith en sont un bon exemple, qui ne peut pas comprendre un livre qui est la transcription complète de chaque mot prononcé par un commentateur pendant un match de baseball ? C'est simple, tout le monde peut comprendre ces livres. Mais la vraie question qui émerge est pourquoi ? Avec cette question, nous nous déplaçons vers un territoire conceptuel, qui nous éloigne de l'objet livre et nous emmène vers les affres de la réflexion. À cet instant, nous pourrions facilement nous dire, je n'ai qu'à jeter le livre et et continuer en discutant, une réaction que le mouvement de l'Écriture Conceptuelle applaudit : Le livre comme une plate-forme pour plonger dans la réflexion. Zola revendiquait que ses écrits transcendaient la pure fiction, son intention était strictement naturaliste, strictement physiologiste. Inspirée par Zola, l'Écriture Conceptuelle est le réalisme au-delà du réalisme, elle est hyperréalisme, un réalisme littéral, le simulacre incarné, décrété.

La totalité du langage que nous utilisons est déjà codé par un ADN historique, politique et social. Les écrivains essaient tous de construire du sens alors le smogs sont déjà si chargés, si pleins de significations. La réutilisation, reformulation suffisent à créer du sens. En utilisant cette machine à écrire déjà

pleine d'un flux de langage continu, on peut alléger le poids du succès ou de l'échec, de l'ego, ou de la simple mesquinerie de la paternité qu'induit la vision conventionnelle de l'écriture.

Peu importe ce qu'on fait du langage, il sera expressif. Comment pourrait-il en être autrement ? En fait, c'est presque impossible de ne pas s'exprimer avec le langage. La poésie conceptuelle ne fait rien arriver de nouveau. La poésie conceptuelle est la Suisse de la poésie, elle reste neutre. Elle croit en l'apesanteur morale de l'art. Si je devais élever mes enfants de la même manière que j'écris mes livres, j'aurais été jeté en prison il y a bien longtemps. L'écriture conceptuelle est basée sur l'identité, elle préfère simplement utiliser l'identité de quelqu'un d'autre.

Certaines idées soulevées ici ont été particulièrement importants lors de mes choix de mise en forme. L'écriture conceptuelle ne revendique aucune originalité. Au contraire, elle emploie intentionnellement des techniques pour effacer l'ego, en utilisant la non-créativité, la non-originalité, l'illisibilité, l'appropriation, le plagiat, la fraude, le vol, la falsification comme préceptes et la gestion d'information, le traitement de texte, les bases de données, la transcription comme méthodologies.

KENNETH GOLDSMITH.

Hypertextes : Pour une correspondance immédiate entre langage oral et écrit. GILL, Eric. Un essai sur la typographie. Paris, Ypsilon Éditeur, coll. Bibliothèque typographique, mille neuf cent trente-six, cent quatre-vingt-quatre pages. [Cahier A]. PITMAN, Isaac. Isaac Pitman's Shorthand Instructor. New York, Isaac Pitman and Sons, mille neuf cent dix-neuf, trois cent cinquante pages. [Cahier A]. [Cahier D]. Relations de citation, plagiat, allusion, reproduction. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), pages quarante-quatre-cinquante-six. [Cahier D]. COPELAND, Mathieu. Carte mentale pour une exposition. Lausanne, Catalogue édité par Mathieu Copeland et Philippe Decrauzat pour l'exposition Avant il n'y avait rien, maintenant on va pouvoir faire mieux, deux mille onze. Disponible sur http://www.mathieucopeland.net. [Cahier D].

ÉCRIRE,

LA FRAGMENTATION ET LE MONTAGE.

Allegorical procedures. Ce texte m'a aidée à glisser de mes lectures à d'autres formes. Certaines parties de ce texte m'ont fait l'effet d'une révision de mon programme d'histoire de l'art, mais d'autres m'ont interpellée et évoqué de nouveaux liens entre l'écriture conceptuelle telle que la décrit Kenneth Goldsmith et d'autres formes artistiques. Depuis les débuts de sa conception, il semble que les inventeurs de la stratégie du montage étaient conscients de l'inhérence de sa nature allégorique, pour parler publiquement avec un sens caché. Dans son étude sur Baudelaire, Walter Benjamin prévoyait d'écrire un chapitre intitulé La Marchandise comme Objet Poétique, et dans un des fragments de ce texte, on trouve une description presque programmatique de l'esthétique du montage collage de Johnny Heartfield, George Grosz, Hausmann… La dévaluation de l'objet dans l'allégorie est surpassée dans le monde des objets par les marchandises. Les emblèmes deviennent des marchandises. Au moment où il écrivait ça, la perception des objets banals comme emblème porteurs de sens s'était déjà effectuée dans les ready-made de Duchamp, et dans les collages de Schwitters, où le langage et l'image étaient rendus allégoriques par les techniques de montage, de juxtaposition et de fragmentation de signifiants appauvris par la publicité.

BENJAMIN H. D. BULLOCH.

Hypertexte : GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent quatre-vingt-douze, cinq cent soixante pages. [Cahier C]. Relations de citation, plagiat, allusion, reproduction. BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures : Appropriation and montage in contemporary art, Artforum (septembre mille neuf cent quatre-vingt-deux), page quarante-quatre. [Cahier D]. COPELAND, Mathieu. Carte mentale pour une exposition. Lausanne, Catalogue édité par Mathieu Copeland et Philippe Decrauzat pour l'exposition Avant il n'y avait rien, maintenant on va pouvoir faire mieux, deux mille onze. Disponible sur http://www.mathieucopeland.net. [Cahier D].

PARLER,

ÉCHANGE DE BONS PROCÉDÉS.

From further to Nowhere. Dans cet entretien vidéo, filmé et réalisé par Michel Aphesbero, Stuart Bailey aborde ses pratiques plurielles d'éditeur-designer. Ce qui m'a intéressée dans cet entretien, au-delà des questions de fond soulevées par Stuart Bailey, c'est la forme choisie par Michel Aphesbero pour aborder ces sujets. Le film dure une quarantaine de minutes au cours desquelles Aphesbero montre à Bailey un certain nombre de textes, livres, images, affiches, choisies et groupées au préalable. Cette manière d'amener la conversation me rappelle les citations fragmentées de Mathieu Copeland, le catalogue de reproduction Cartes Mentales pour une exposition, et l'importance du langage oral dans les réflexions de Kenneth Goldsmith. Cette forme correspond à celle que j'ai progressivement commencé à envisager pour mon texte, une conversation enregistrée et retranscrite dans son intégralité. Comme dans cette interview, celle que j'ai retranscrite est articulée autour de textes que j'ai regroupés et liés, et mon interlocuteur rebondit à sa manière en jonglant entre ses références et celles que nous avons en commun.

STUART BAILEY ET MICHEL APHESBERO.

Hypertexte : GOLDSMITH, Kenneth. I love Speech, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (janvier deux mille sept). http://www.poetryfoundation.org/article/179027. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D]. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy, Electronic Poetry Center. [en ligne]. Essai (janvier deux mille un). http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D]. GOLDSMITH, Kenneth. Soliloquy. New York, Granary Books, deux mille un, deux cent quatre-vingt-seize pages. [Cahier D].

ÉCRIRE,

LA PAGE BLANCHE.

4'33". C'est en lisant Copeland puis Goldsmith que j'ai commencé à m'intéresser au travail de John Cage. 4'33" est une partition de musique avant-gardiste composée par John Cage, souvent décrite comme quatre minutes trente-trois secondes de silence, elle est en fait constituée des sons de l'environnement, que les auditeurs entendent lorsqu'elle est interprétée.

Le morceau a été écrit en principe pour le piano et est structuré de trois mouvements principaux. Sur la partition, chaque mouvement est présenté au moyen de chiffres romains (I, II et III) et est annoté TACET (il se tait en latin), qui est le terme utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à un instrumentiste qu'il doit rester silencieux pendant toute la durée du mouvement. Une note de John Cage complète cette partition. Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes. Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en fermant le couvercle du clavier, et leurs fins en ouvrant le couvercle. L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée.

Avec 4'33", le travail de John Cage me semble se rapprocher de celui des auteurs naturalistes et de l'écriture conceptuelle. Cette pièce reflète la richesse de ce qui est déjà présent autour de nous et que nous ne savons pas écouter. Kenneth Goldsmith dit dans I love speech La beauté de tout ça c'est que Cage a besoin de faire si peu, rien en réalité, pour faire que ce tournant s'opère dans nos esprits. Il ouvre simplement la fenêtre, et allume son enregistreur. Cage est un maître dans l'art de simplement observer les choses.

White Paintings. Au premier regard, on réduit les White Paintings de Rauschenberg à des toiles blanches, vierges. Plutôt que de penser qu'elles sont des réductions destructives, il serait plus judicieux de les considérer, comme John Cage, comme des écrans hypersensibles, que Cage définissait comme des aéroports de lumières, d'ombres et de particules. Devant ces oeuvres, chaque modulation de la lumière, de l'atmosphère s'inscrivait sur leur surface. Rauschenberg lui-même disait qu'elles étaient affectées par les conditions ambiantes, de telle manière que vous pouviez dire combien de personnes étaient dans la pièce.

Les objets que j'utilise sont la plupart du temps emprisonnés dans leur banalité ordinaire. Aucune recherche de rareté. A New-York, il est impossible de marcher dans les rues sans voir un pneu, une boîte, un carton. Je ne fais que les prendre et les rendre à leur monde propre.

Josef Albers fut le plus grand professeur que j'aie jamais eu. Ce qu'il enseignait portait sur l'ensemble du monde visuel. Il ne nous apprenait pas à faire de l'art. Il s'intéressait à votre manière de regarder.

JOHN CAGE ET ROBERT RAUSCHENBERG.

Hypertextes : Le logos comme moyen d'existence. SIMON, Claude. Claude Simon et la narration, entretien du 3 février 1966. Ina. [en ligne]. Essai (avril deux mille onze).Extrait d'un entretien à propos de la narration et du cinéma. http://www.ina.fr/video/. [page consultée le vingt-deux janvier deux mille treize]. [Cahier E]. SIMON, Claude. Claude Simon aborde la description et le langage, entretien du trois février mille neuf cent soixante-six. Ina. [en ligne]. Essai (avril deux mille onze).Extrait d'un entretien à propos de la narration et du cinéma. http://www.ina.fr/video. [page consultée le vingt-deux janvier deux mille treize]. [Cahier E]. La page blanche reflet de son contexte. LUTHI, Louis. Prière d'insérer. Amsterdam, Roma Publications, deux mille dix, cent vingt-sept pages. [Cahier C].

LIRE, ÉCRIRE, PARLER, LE LANGAGE NUMÉRIQUE.

Language New Roles. Quand j'ai fait 4'33" m'a amenée aux White Paintings de Rauschenberg, j'ai réalisé que je n'avais pas réfléchi à une manière de retranscrire les quelques images dont je parle, mon mémoire parle du langage, du texte, des hypertextes, de liens, d'hyperliens et j'ai déjà expliqué les raisons pour lesquelles je tiens à ce qu'il ne contienne que des lettres et des espaces blancs. Alors je me suis souvenue d'une vidéo que j'ai regardée quand j'ai commencé à m'intéresser à Kenneth Goldsmith. Dans Language New Roles, une vidéo de deux minutes environ, il explique comment le langage altère les images.

Alors que les poètes ont toujours eu une profonde et intime connaissance des capacités du langage, formellement et émotionnellement, cette vidéo montre que la technologie a fait agir le langage d'une manière à laquelle je ne crois pas qu'on ait déjà pensé avant. Dans cette vidéo, les mots ne sont pas utilisés pour exprimer quoi que ce soit, ils ne chantent pas ni n'émeuvent. Le langage est purement matériel, actif et effectif, il nous perd et nous embourbe au lieu de livrer un message. Goldsmith prend sur internet un portrait de Shakespeare, ouvre cette image dans un logiciel de traitement de texte, le code de l'image apparaît. Il copie ensuite la version intégrale du texte de Hamlet qu'il intègre aléatoirement dans le code de l'image. Il se livre à d'autres petites expériences qui racontent de manière absurde et très simple les nouveaux enjeux du langage, ici, les White Paintings de Rauschenberg,

tÄ∞P XÖJ† eÆF§® KJ≤¿PC±
'P "„ÆF•"Ñ†∞T¢ ∞A@T†µ»'∞T A(µƒÿ B††
•∂&¿ »†(∏mâ∫R
Bêïîî%Ä∞Rí†≤Ä †

∞≈Ç•

Ç†††∂)∞P†∂&¡P†

*°)∞PRÑ◊(ÿïQ¡E

î’† †∂9t9tÆ]]]]]]gcáCóCóPä9t9t9t9t?ˇƒ⁄∏˚q

ˆ„Ì«€∑f>’}∏˚q^„Ó«’èªv>Ï}ÿ˚±˜cÓ«’èª~>¸}¯°Ò

˜„Ô«flèÙc˝90°Ò˛å€Ë«˙1˛å€Ë«˙1˜„Ô«flèøË«˙1˛å}¯°Ò˜„Ó«’èªn>’}

òˇ◊‰ørŒYÀ

9g,Âú≥ñrŒYÀ9g,Âú≥ñrŒYÀ9d2 À!ê

»d2 ÜC!ú≥ñC!ê»d2√!ê»d2 ÜC!ê»d2 ÜC!ê»d2 ÜC!ê»d2 ÜC!ê»d2 ÜC9g,Âú≥ñr»g

ˇƒˇ⁄ƒˇ⁄ƒˇ˛ü¯ˇá,PÁjmCç®qµ6°Δ’8⁄áP„jmCç®qµ6°Δ’8⁄áP„jmC

ç®qµ6°Δ’8⁄áP„jmC¸ˆ°˛{P„jmB<mB<mB<mB<O⁄Ñxüµ«ƒ˝äá„’~≈B<Oÿ®Gâ°

Ò?b°’ÏT#ÃÂB<ŒT#ÃÂB<ÕB?SPè’Â

«Í¢íIı˝∏ùBŒ°e¢†Œ°gP≤”Pe¶†œO—Å$§¬°OEB

fiÏ®Oì≤°>~ ÑÒª*ΔÏ®M@â®5&°Ñ’öÜìŒ

ÔPOΩA<ı<?>Ò,≈Bxä°=f˜––

y˝Ä56ê@≠Æ˙„û’˛0˚°Ô<˚Ôæª Ô™≥Ã°Ô<°ÔæI?†G

’UÒ√∏∏∞˚≈KÔ.ê∑õ˚

°lÇ˚˚flm÷D4†E

√

fiA÷@∏ß˙Í∞√wÿEWÄÚſÚæ,o˙Ã0flÓ±mC¬Û¬=˚∂°ÔÇ ,˚fli1

$¥–Àœ€ :ÆÍ(Çihä Ô„˚˚

0√

˛ÎZˆ’|Ä<Úfl}

oø˛¥”<?>A}8ÇpÀ/°√–ó P u † | «˚˚fl}¥q°û∏Ô˚˛√^9w/Q Û¿@!˚°Õ Ω

à,Δ“U◊–AÑ?˚s˚fl€∞”ü˘fl}Áfi„<?>xO0˚˚˛Ûœ-8˚≈90<?>¡wœfl˚s¿,’í˚

˙‡ÇKÔé88Ûœ=∞!G/<Û“”’œ8@ã<ÇO(‡Ç /

æ¯˙√Esåϖ-ä8$æ¿$0Ûœ„Æ˚”∂∏#ÄCK√(˚∞¬√å

4–œ¨ 8Û•ſÛœ<ÛN4[Ó á<,øÎL?Õˆ¡YEu˜Œ√}ÖQıM

— Oui c’est pour ça que c’est marrant de parler de mensonge et de vérité parce que c’est pas honnête enfin a partir du moment où t’écris un truc et tu dis que c’est pas toi c’est que t’essaies de disparaitre derrière ce que tu dis c’est pour ça que les contraintes de lecture et les directions je pense que c’est c’est sassez essentiel mais c’est pas du tout nécessaire qu’elles soient toute tellement enfin tu vois le livre dont vous êtes le héros là ?

— Oui.

— Finalement c’est extrêmement contraint mais c’est juste que c’est… C’est beaucoup plus contraint qu’un livre normal mais c’est juste que c’est une forme de contrainte qui est complètement différente et qui fait finalement que c’est pas un livre enfin tu vois personne va jamais étudier ce truc comme une oeuvre littéraire et pourtant euh c’est un exercice de lecture qui est assez révolutionnaire alors que,

— Oui.

— Là il suffit de pas grand chose quoi pour proposer des directions de lecture extrêmement précises tout en étant extrêmement différentes,

— Tu parles tout doucement pour pas qu’on t’entende ?

— C’est parce que je suis pas trop sûre de la conclusion de ma phrase.

— Ahaha non mais en plus on s’en fout hein là on est en train de faire en sorte de dire que des trucs intelligents mais après on peut couper tout ce qu’on veut hein si ça,

— Mais de toutes façons je pense que ça fait,

— Là après de toutes façons on a balayé d’autres trucs qui sont après on est pas obligées de faire un truc exhaustif après les relations enfin Gérard Genette avec Seuil enfin les seuils de lecture je les vois comme la relation du texte à son livre,

— Ok.

— Et après ça m'a amenée à Palimpseste un autre livre de Genette qui en a écrit des millions,

— Environ.

— Sur les relations des textes entre eux. Un palimpseste, la définition enfin le vrai mot c'est un parchemin dont a gratté la première inscription pour la cacher, pour en mettre une autre. Et pareil il énumère un peu tous les types de relations qu'il y a entre les différents textes donc donc ça inclut la notion de plagiat de citation de. Toutes les relations entre les textes quand j'ai lu ce truc j'ai pas trop développé dans dans ce que j'ai écrit mais quand j'ai lu tous ces trucs ça m'a libérée moi pour continuer à écrire mon mémoire du coup j'ai eu aucun problème avec paraphraser voler, citer, plagier enfin tu vois tout en toute détente et tu vois ce que je disais par rapport à l'art conceptuel c'est que à partir du moment où j'ai lu ce texte et un peu pris conscience de ces relations qu'il y a entre les textes c'est comme si on m'avait dit je t'autorise. Du coup écrire ce mémoire a été un plaisir et pas une contrainte je pense que ça a fait que j'ai mis plus de trucs de moi que si j'avais dû les écrire vraiment.

— Après ce qui est bien dans le fait que ce soit acquis ça. Enfin tu vois c'est comme quand tu disais voir que c'est beau le silence tout ça,

— Je sais pas si c'est voir que c'est beau l'important.

— Enfin savoir tirer une expérience agréable esthétique de n'importe quoi, enfin ça j'y connais rien mais j'ai l'impression que c'est un peu intégré.

— Oui.

— Dans l'histoire et dans nos nos pratiques,

— Avec l'urinoir et compagnie.

— Ouais enfin tu vois on sait si on se pose deux minutes on sait très bien qu'il suffit de regarder un radiateur pour le trouver charmant et d'être ravi de cette expérience.

— Haha. Dans mon cas ça l'est vraiment devenu parce que ça m'aurait paru impossible avant de lire tous ces textes et de me dire que mon mémoire ça pouvait être chercher des textes les lire et les mettre en lien.

— Oui.

— Ça c'est aussi une notion qui rejoint les textes de Kenneth et Mathieu Copeland sur la la l'idée de traitement de texte que je trouve géniale bon ça c'est parce que je suis graphiste que finalement tu vois la réponse à ma question de comment lire écrire et parler en même temps et comment ça marche et qu'est ce qu'on en fait et tout ça l'idée que écrire ça puisse être de faire du traitement de texte déplacer les informations et les faire cohabiter et les mélanger traiter vraiment du texte et,

— Mais ça c'est comme la la. C'est pour ça que je fais du graphisme c'est parce que c'est c'est genre mettre en scène et poser les choses.

— Une fois que tu poses deux trucs a côté et que tu signifies par la mise en scène que t'as fait exprès de les mettre à côté là c'est sûr il y a du du du sens qui se crée et t'en es l'auteur mais aussi aussi bien t'en es l'auteur et c'est toi qui l'a maitrisé aussi bien aussi bien tu les laisses complètement libres d'interprétation et c'est là que ça devient intéressant et c'est c'est un peu une façon de créer qui est commune à pas mal de disciplines quand même et c'est vrai que,

— D'un coup ça m'a fait repenser à un livre de là pour le coup c'est vraiment deux graphistes ils ont même pas confronté des choses ils ont juste trouvé un livre sur Bruce Lee dans la rue en Chine genre ils ont enlevé tout tout tout le texte et il y a juste les images qui restent à leur emplacement initial et le livre il est trop mignon et à leur emplacement initial avec leur vieille trame dégueulasse et voila mais voilà même genre le graphisme ça peut être juste d'exposer un truc que t'as trouvé par terre de le montrer, bon oui, un tout petit peu différemment mais vraiment à peine, c'est presque direct.

— Oui,

— Qu'est ce qu'il y a d'autre d'important bon il y a toutes les questions qui concernent la ponctuation ça c'est des trucs sur lesquels je suis tombée complètement par hasard parce qu'il y avait toujours un peu des textes là dessus dans ce que je lisais le texte de Gertrude Stein qui m'a fait méga rigoler dans lequel elle juge vraiment les caractères.

— Ouais alors elle elle,

— Elle y va pas avec le dos de la cuillère.

— Attend qu'est ce qu'elle a dit sur le point d'interrogation ?

— Elle a dit que quand une phrase est interrogative ça se voit et c'est pas la peine de mettre un point d'interrogation et que c'est laid.

— Oui voilà c'est laid. Non mais est-ce que c'est une blague ?

— Haha mais moi j'hésite entre je trouve ça génial et je,

— Oui mais bien sûr les gens odieux on les trouve géniaux mais là elle va quand même trop loin enfin tu vois porter toute ton analyse sur le fait que tu trouves un truc laid et que du coup on devrait le supprimer de la Terre pour d'autres raisons c'est c'est un peu grossier.

— Non mais c'est peut être aussi une manière de dire enfin moi c'est aussi à ça que ça m'a fait penser pas seulement pas gratuitement que le langage contient déjà la forme exclamative et qu'il faut peut être juste bien le lire et bien l'écrire plutôt que de dire attention à s'exclamer.

— Mais d'un côté tout ça tu vois c'est vrai et c'est la réalité de la pratique mais après il y a toute une autre réalité qui est le rapport très précis que chacun développe avec un peu l'archétype de la mise en page à laquelle il est habitué enfin tu vois je pense à ça parce que parfois ça m'arrive de lire un bouquin et je lis la phrase et après le point d'exclamation et enfin tu vois je la lis de manière automatique en sautant la moitié des mots sans faire gaffe mais juste d'avoir le point d'exclamation ça me met dans l'état d'esprit nécessaire à comprendre la suite du roman du coup ça a plus de rapport, enfin du coup tu vois si la phrase avait juste été exclamative sans point d'exclamation je m'en serais pas rendue compte mais du coup je pense que je chacun qui sait lire développe un rapport très précis,

— Tout un chacun qui sait lire.

— Tout un chacun qui sait lire depuis que l'homme est homme.

— Haha tu pourras l'écrire ?

— Non non, faut pas pousser. Enfin tu vois c'est comme les objets qui t'entourent ça crée des archétypes et des cases auxquelles tu sais te référer sans pour autant saisir la réalité de l'armoire tu vois et ça fait pareil quand tu lis tu sais très bien te référer à ces signes de ponctuation sans forcément voir ce qu'il y a derrière et comme la plupart du temps ce que tu lis c'est la fiction, enfin moi en tous cas le le t'as pas besoin de coller a une réalité puisqu'il y en a pas. Enfin certes quand tu retranscris de l'oral j'imagine que là ce serait bien d'être le plus précis et le plus juste possible mais en vrai si tu te laisses sauter de point d'exclamation en point d'interrogation ça ça ça veut dire un truc mais qui est enfermé dans ta façon de voir le livre.

— Hahaha,

LES ÉCRIVAINS N'ÉCRIVENT PAS LES LIVRES,

ROGER CHARTIER.

CAHIER E

ÉCRIRE,

LA MATÉRIALITÉ DU TEXTE.

Les matérialités du texte. Écrire et publier dans l'Europe moderne. Après avoir longtemps glissé vers l'écriture conceptuelle, en réfléchissant aux manières possibles de composer mes textes, de les confondre, ou de les différencier, je suis revenue dans mes recherches vers des questions concernant la matérialité du texte. La question de la pratique graphique comme écriture, de la mise en forme comme syntaxe autonome. Ces questions-là rejoignent à leur manière la notion de traitement de texte évoquée par l'écriture conceptuelle. Dans l'écriture conceptuelle, on éteint l'individualité et la créativité de l'auteur, dont le rôle se limite à du traitement de texte. Chez Roger Chartier, les écrivains non plus n'écrivent pas les livres, et un nouveau rôle est mis en lumière pour expliquer ce qui arrive à l'écrit, celui des artisans du livre. Ici j'ai trouvé une nouvelle entrée au dialogue ouvert entre tous mes textes, et un nouveau parallèle entre le texte, la graphie et l'objet imprimé. Ici, ce que j'ai suivi de ce cours, qui explique comment l'impact des décisions prises par les artisans du livre s'insinue dans l'essence des textes qu'ils impriment,

Première perspective : La composition. Ici on nous parle de la pluralité de mains qui interviennent dans la composition du texte, de la différences des ponctuations, des règles orthographiques et typographiques. On apprend qu'on peut grâce à ces critères comprendre le sens dans lequel a été effectuée la composition grâce à la récurrence de règles typographiques. On peut par exemple observer une correction en quatre étapes successives, par quatre personnes différentes, qui donnent lieu à des différences d'un feuillet à l'autre dans un seul et même livre. On peut aussi trouver dans ces livres anciens une différence de correction faite sur toutes les pages imprimées au recto et sur

toutes celles du verso. On apprend également que la ponctuation est considérée comme les éléments graphiques, typographiques, et non pas comme la volonté des auteurs. Avec l'exemple de la composition in quarto, Roger Chartier nous explique qu'avant la composition du manuscrit, les façonniers doivent connaître les quantités de texte, qui vont correspondre à des pages précises, qu'une composition par forme permet de commencer à imprimer certains livrets avant d'avoir composé l'intégralité du livre. Dans la composition des pages d'un même cahier, les imprimeurs sont parfois forcés de contracter le texte, ou d'y mettre des abréviations, afin de le faire tenir dans la page. Certains procédés interdits, principalement, supprimer, ou ajouter des lignes au texte, ont parfois été utilisés dans l'histoire de la littérature imprimée, afin de réguler des erreurs de calibrages. Tous ces exemples aident à comprendre l'ampleur étonnante de la marge d'altération du texte laissée au compositeur dans l'imprimerie.

Deuxième perspective : Le correcteur. Il prépare le texte pour le donner au compositeur, un travail qui relève du processus de la production typographique, il s'agit bien souvent à cette époque d'ouvriers de l'imprimerie. Des savants, des clercs, sont employés par les imprimeurs pour préparer la copie. Leur rôle principal est la régularisation des graphies, ils peuvent intervenir avant, pendant et après l'impression. Le tirage peut même être repris en cours d'impression, directement à la presse avec le nouveau texte. Conséquence importante, il est tout à fait fréquent que dans une seule édition d'un livre, on rencontre des textes avec des variantes, une partie avant correction, issue du premier tirage et une partie après correction.

Le prix du papier justifiant les économies, avant le XIX^{e} siècle, on peut donc imaginer une série dans laquelle tous les livres seraient différents, issus de corrections ininterrompues en cours d'impression ! Les correcteurs interviennent généralement sur les manuscrits des écrivains contemporains ou pour l'établissement de textes classiques. Sur des textes vulgaires, il peuvent même intervenir dans l'écriture. Ici, Roger Chartier nous donne l'exemple des livres de Dante composés et imprimés à partir de manuscrits, qui ont été toscanisés, régularisés, jusque dans les normes linguistiques, pour leur lieu de publication. Les correcteurs apparaissent eux aussi comme un figure essentielle pour la matérialité du texte. Enfin, ces derniers corrigent les épreuve imprimées, à partir d'une copie qui leur a été remise. Quelle copie les auteurs transmettent-il ? Les correcteurs travaillent très rarement à partir de manuscrits autographes, mais généralement à partir de copies établies par des copistes professionnels, des scribes. Nous avons donc au-dessus des choix de l'auteur des altérations du copiste, du censeur, de l'atelier typographique, du maître imprimeur, du compositeur, puis du correcteur. Roger Chartier nous donne une nouvelle fois l'exemple de Dante, auteur pour lequel la ponctuation autographe se trouve être très différente de ce qu'on connaît de ses éditions.

Après le XVIII^{e} siècle, on voit se développer une conscience chez les auteurs, qui se mettent à conserver les traces du processus de création, à constituer pour eux même leur propre archive littéraire, une nouvelle définition de ce qu'est l'écriture littéraire, l'apparition des notions de propriété intellectuelle, de singularité, de sacre de l'écrivain.

ROGER CHARTIER.

Hypertextes : Analyse des seuils de lecture, du paratexte. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier C]. De l'importance des règles typographiques. STEIN, Gertrude. On Punctuation. Hamburg, Abaton Books, deux mille. [Cahier D]. L'appréhension du texte, sous l'angle de sa correction typographique. HOCHULI, Jost. Detail in typography, New edition. Londres, Hyphen Press, deux mille huit, soixante-douze pages. La confusion entre les notions d'auctorialité et de traitement de texte. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D]. GOLDSMITH, Kenneth. I love Speech, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (janvier deux mille sept). http://www.poetryfoundation.org/article/179027. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D].

ÉCRIRE,

LE FRAGMENT ET LA TOTALITÉ.

Écrit et culture dans l'Europe moderne. Après avoir écouté le cours de Roger Chartier au collège de France, j'ai cherché une trace écrite de cette conférence et trouvé un pdf dans lequel une autre partie des réflexions de Roger Chartier à propos de la matérialité du texte a attiré mon attention. Il y parle du texte en tant que fragment ou ensemble, et cette notion de dispersion, déplacement, et de contexte m'a semblé directement liée aux questions d'écriture qui concernent mon mémoire, dans lequel je coupe, mélange, transforme, assemble, déplace des textes. Elle m'a aussi ramenée au travail de Gérard Genette, qui nous rappelle l'importance primordiale de la matérialité du livre et de son contexte, de son paratexte, qui inclut ces choix d'édition. Cette question de la dispersion de contenu texte dans plusieurs contenants me ramène également à la notion de traitement, déplacement de texte dont parlent Kenneth Goldsmith et Matthieu Coppeland.

Le fragment et la totalité. Qu'est ce qu'un livre ? Un discours qui a cohérence et unité ou bien une anthologie de fragments et d'extraits ? La numérisation d'objets de la culture écrite qui sont encore les nôtres, le livre, mais aussi la revue, le journal, oblige de faire retour sur la question. L'essentiel me semble se situer dans la profonde transformation de la relation entre la partie et la totalité. Au moins jusqu'à aujourd'hui, dans le monde électronique, c'est la même surface illuminée de l'écran de l'ordinateur qui donne à lire les textes, tous les textes, quels que soient leurs genres ou leurs fonctions. Est ainsi rompue la relation qui, dans toutes les cultures écrites antérieures, liait étroitement des objets, des genres et des usages. C'est cette relation qui organise les différences immédiatement perçues entre les différents types de publications imprimées et

les attentes de leurs lecteurs, guidés dans l'ordre ou le désordre des discours par la matérialité même des objets qui les portent. Et c'est cette même relation qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui qui n'en veut lire que quelques pages. À l'inverse, dans le monde de la textualité numérique, les discours ne sont plus inscrits dans des objets qui permettent de les classer, hiérarchiser et reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments décontextualisés, juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits.

On objectera qu'il en a toujours été ainsi et que, comme on l'a vu, la culture écrite a été grandement et durablement construite à partir de recueils d'extraits, d'anthologies de lieux communs, de morceaux choisis. Certes. Mais, dans la culture de l'imprimé, le démembrement des écrits est accompagné de son contraire : leur circulation dans des formes qui respectent leur intégrité et qui, parfois, les rassemblent dans des œuvres, complètes ou non. De plus, dans le livre lui- même, les fragments sont nécessairement, matériellement, rapportées à une totalité textuelle, reconnaissable comme telle. Il n'en va plus de même dans le monde du numérique et ce n'est pas le moindre des défis qu'il lance aux catégories qui régissaient le rapport aux livres, aux textes et aux œuvres, désignées, pensées et appropriées dans leur singularité et cohérence.

ROGER CHARTIER.

Hypertexte : Les relations des textes entre eux. GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Points Essais, mille neuf cent quatre-vingt-douze, cinq cent soixante-treize pages. [Cahier D]. GENETTE, Gérard. Seuils. Paris, Seuil, coll. Points Essais, deux mille deux, quatre cent vingt-six pages. [Cahier D]. La confusion entre les notions d'auctorialité et de traitement de texte. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D]. GOLDSMITH, Kenneth. I love Speech, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (janvier deux mille sept). http://www.poetryfoundation.org/article/179027. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D].

— Ah oui après mais pourquoi mon ordinateur marche plus il y avait cette vidéo je sais pas si je te l'ai montrée une vidéo sur laquelle je suis tombée complètement par hasard de Kenneth Goldsmith encore. Ah non ça c'est bon ça c'est Soliloquy c'est à cause de ça que je suis en train de te faire cette interview il y a une version livre qui fait à peu près cinq cent pages, que ça pendant une semaine il parle il parle il parle et il y a une phrase de Coppeland qu'il vole à Goldsmith dans laquelle il dit c'est un peu niais hein si chaque mot prononcé chaque jour à New York était un flocon de neige. Nan, si. Je sais plus mais ça finit en tempête de neige violente et ça finit en enfin lui il a fait un texte qui s'appelle I love speech c'est vraiment, il, il se délecte du langage mais du coup la manière dont il le dit et dont il en parle fait que t'as envie de le suivre et de l'écouter et que du coup là genre j'ai dû lire une dizaine de pages de ses journées et j'adorais c'était merveilleux, bon après je sais pas si c'est parce que c'était en anglais et j'étais excitée de lire en anglais après sur la forme internet c'est très différent tu vois genre tu te balades avec la souris et,

— Et ça fait des liens les trucs ?

— Alors je crois que quand tu cliques sur une phrase ça te remonte à cette journée, au début de cette journée là et je crois que tu peux chercher un truc. Oui c'est ça tu peux faire une recherche tous les endroits où il a mis ce mot-là je trouve que cette forme est marrante et que formuler tous ces millions de mots qu'on balance au quotidien et que l'objet physique surtout doit être marrant. Et que tu te rendes compte qu'en une semaine t'as dit tout ça alors que quand on doit écrire une dissertation de quatre pages on est scandalisés,

— Oui,

— Tu vois ça fait partie des choses, je sais pas à quoi me mène ce constat ce qui est sûr c'est que l'ensemble de ces constats m'a amenée a voir le langage

différemment parce que d'ailleurs j'aurais jamais fait un mémoire sous cette forme là avant d'avoir ce constat.

— C'est sûr que de toute façon en tant que graphiste enfin en tant que, tu as ce rôle là de faire le lien entre ces deux trucs.

— Entre la parole et l'écrit ?

— Oui enfin pas forcément entre la parole et l'écrit plutôt entre le fond et la forme parce que c'est plutôt ça le vrai débat et de toutes façons la vraie forme elle existe pas elle existe que si, qu'à partir du moment où. Enfin le vrai fond il existe qu'à partir du moment où il y a la forme et donc voilà nique

— Regarde ça c'est une vidéo dans laquelle il fait une conférence sur les nouveaux rôles du langage et il prend deux photos de Shakespeare et l'intégralité de son travail donc tous ses textes,

— (Vidéo)

— Et

— (Vidéo)

— Hahaha,

— Voilà là c'est une expérience vraiment absurde où il change les formats d'image et de et de Shakespeare et de son oeuvre,

— (Video)

— Drop it again and then save it close it rename it

— Vraiment le langage comme matériau,

— C'est marrant parce qu'il y a un mec qui était aveugle enfin il voyait pas les couleurs il y avait une conférence la dessus et. Il a un appareil enfin je ne sais plus pour voir les couleurs en vibrations et du coup tu vois pour chaque couleur il y a une vibration et il peut voir autant de couleurs que n'importe qui.

— Mais en noir et blanc ?

— Enfin il les voit pas il les entend et du coup il fait pareil avec ça enfin tu vois il entend par exemple Wrecking Ball et il fait un tableau avec enfin il il il vu qu'il entend et que ce qu'il entend ça devient des couleurs et c'est pareil là il s'est rendu compte la perception qu'il avait des choses ça fait un nouveau moyen de créer des choses enfin le problème c'est que dans les deux cas ça fait des trucs super moches.

— Tu vois quand tu vois ça tu te dis chacune des quatre cent quatre-vingt-quatorze images que j'ai sur mon ordinateur et chacune des sept cent soixante-huit images que chaque élève de l'Ecal a sur son ordinateur t'imagines tout ce que ça fait comme langage les les quantités rien que ça réaliser ça ça fait mal à la tête mais sur les grands internets mondiaux t'imagines les pelletées de langage et d'un coup lui là où il met le doigt c'est juste sur le fait que ce soit du langage et qu'on peut pas faire comme si c'en était pas c'est pour ça que là pour montrer la peinture de Rauschenberg j'ai mis son code. Je sais pas vraiment ce que ça apporte. Là il y avait une conclusion.

— C'est marrant parce qu'au début tu parles des images qui sont censées faire du texte et par exemple tu fais du texte avec ce qui est censé être des images et en fait dans les deux cas ça sert plus à rien.

— Ouais,

— Tu vois dans le premier cas si tu vois un monsieur dessiné a côté d'un triangle tu vas pas te dire que ça veut dire que c'est l'heure que tu te rentres pour le dîner et là si tu vois ça tu vas pas te dire que t'es face à un truc de Rauschenberg dans les deux cas le langage extrême ne veut rien dire du tout,

— Non mais c'est aussi dans l'idée d'appréhender le langage et de comprendre ce que c'est le langage, ça peut être une suite de lettres et informatiquement c'est une suite de lettres et selon les termes de de de Pitman et des recherches sur ce qu'est l'écriture et d'où elle vient, c'est mettre des mots sur des images et des lettres sur ces mots et c'est vrai qu'il y a plein de trucs qui se recoupent, quand tu me dis faire ce qu'a fait Goldsmith avec un tableau de Rauschenberg c'est faire ce qu'il explique au début enfin c'est marrant c'est plein de constats qui font que tu vois de nouveaux enjeux au langage.

— Oui,

— J'ai le sentiment quand je suis sur internet que je suis cernée par le langage alors qu'avant de lire tout ça j'avais pas ce sentiment et maintenant je fais un peu attention et je lis un peu des trucs débiles qu'il y a dans le code maintenant je lis la navigation dans les livres. Parce-que qu'est ce qu'il disait à la fin à propos de ça. Ah, le simple acte de déplacer une information d'un point à un autre constitue un acte culturel signifiant en soit. Certains d'entre nous appelle ça l'écriture.

— Non mais tu vois il y a tout donc oui tu peux faire ça oui tu peux aussi ne pas le faire et puis aussi tu peux. Enfin tu vois certes mais on a un, comment, il faut aussi se fixer sur un ou pas ou sur un ou. Il y a des limites à la possibilité

et peut-être que lui en vérité il tire autant de plaisir à imaginer tout ce qui est possible de réaliser mais en vrai pour le commun des mortels c'est pas comme ça que ça se passe. Après il faut juste que toi tu enfin tu vois c'est pour ça que je trouve ça plus vrai de faire des rapports entre les images et le texte comme ah c'est marrant on est partis de l'inverse et on arrive à que dire oui oui tout est possible parce qu'avec le oui oui tout est possible c'est comme quand tu dis on a qu'à supprimer la navigation on a qu'à supprimer le texte on a qu'à supprimer les pages,

— Mais l'idée est pas de tout supprimer enfin c'est d'essayer,

— Essayons d'accord mais dans ce cas qu'est-ce qui fait qu'on garde un autre truc, qu'est-ce qui fait qu'on ne le garde pas c'est la que ça devient intéressant quand il faut juste décider. Mais c'est énervant les gens qui disent non il faut juste tu fais ce que tu veux, il faut être précis un peu.

— Mais ils ne disent pas du tout tu fais tout ce que tu veux.

— Attend il y a de l'art partout il suffit de mettre deux choses a côté pour le faire.

— Oui mais ça c'est toi qui le traduis par je fais comme je veux,

— Oui c'est vrai après je le traduis comme je veux.

— Je ne dis pas du tout ça par rapport à ton travail, c'est juste que c'est à cause de trucs comme ça qu'après il y a des gens comme Kamil qui trouvent ça normal d'écrire un code source au crayon sur une page blanche et après de l'encadrer et après de dire voilà c'est une pièce, c'est de l'art.

— Ahahaha,

— Et ça il faut plus que ça arrive c'est pas beau ça sert à rien ça ne procure aucune émotion pas de plaisir viscéral,

— Ahaha,

— Enfin tu vois c'est vraiment juste produire et ça n'a plus de sens et ça ne sert à rien et après tu te fais larguer par ton mec et,

— Ahahah, allez conclusion,

— Une heure et demi,

— Mais c'est pas vrai non,

— Ça me met dans l'état d'esprit nécessaire à comprendre la suite du roman et tu vois si là,

CLAUDE SIMON,

La narration et le cinéma. J'ai regardé des courtes vidéos dans lesquelles Claude Simon est interviewé à propos de son rapport au cinéma et à la narration dans ce nouveau média (l'interview date de 1966). Il y dit Je déplore le fait que le cinéma soit resté une esthétique d'il y a cent ans, une perception de l'histoire racontée qui date du siècle dernier, c'est un art basé sur des techniques modernes qui emploie des procédés de narration datant du siècle dernier. Le récit de la plupart des films est construit de la même manière que celui de Balzac, Zola ou des romanciers les plus traditionnels.

La description et le langage.

– Supposons que vous décriviez un objet, vous prenez par exemple un paquet de cigarettes, un paquet de gauloises, où est la beauté pour vous ?

– La beauté va être dans la façon dont je vais le décrire.

– Ce paquet ne se présente pas seul, il n'est que le paquet de gauloises, si je dis il n'est que rectangulaire, immédiatement tous les objets rectangulaires du monde vont être suscités dans son esprit. Si je regarde ce paquet de gauloises, je ne vous vois plus, je ne vois que lui. Au moment où je me mets à le décrire, il ramène le monde entier. Il y a une richesse infinie dans la nature, mais le monde existe par la pensée de l'homme et par le langage. S'il n'y a plus de langage, plus de conscience, pour qui existe la terre ?

– Mais pour le cinéaste la nature est quelque chose de très important et il faut quand même y penser.

– Sans le dire, sans le logos, sans les mathématiques, sans le langage humain, s'il n'y a pas l'homme, il n'y a pas la nature.

– Mais dans le cinéma il y a toujours une sorte d'émerveillement devant la beauté naturelle.

– Ça dépend de qui la filme !

– Le cinéaste a découvert des choses dans la nature que le romancier n'y avait pas découvert, ni le peintre.

– Une des choses phénoménales que nous a apporté le cinéma c'est le contenant, des choses que l'oeil humain ne peut pas voir, il nous a appris à voir des choses que nous ne savions pas voir.

Ce qui m'a intéressée dans cet entretien c'est la simplicité avec laquelle il aborde la question des enjeux du langage. Il est entendu pour lui que le langage prime sur ce dont il parle, on l'entend même prononcer cette fameuse phrase, Dieu n'a pas créé l'homme, c'est l'homme qui a créé Dieu. Qui semble être un lieu commun mais prend tout son sens à ce moment-là. Le langage crée la réalité, puisqu'il contient la pensée, sans laquelle le monde n'existe pas.

CLAUDE SIMON.

Hypertextes : Le langage pour le langage et l'appréhension du monde. GOLDSMITH, Kenneth. I love Speech, Poetry Foundation. [en ligne]. Essai (janvier deux mille sept). http://www.poetryfoundation.org/article/179027. [page consultée le douze novembre deux mille treize]. [Cahier D]. COPELAND, Mathieu. Suite pour exposition(s) et publication(s) premier mouvement. Paris, Éditions Jeu de Paume, deux mille treize, quatre-vingt-douze pages. [Cahier D]. Le monde comme reflet de la pensée. CAGE, John. 4'33". Mille neuf cent cinquante-deux. Partition, encre sur Papier. New York, The Museum of Modern Art. Acquis par Henry Kravis en l'honneur de Marie-Josée Kravis, deux mille douze. [Cahier D]. RAUSCHENBERG, Robert Rauschenberg. White Painting [sept panneaux], mille neuf cent cinquante et un. Huile sur Toile. Collection de l'artiste. [Cahier D].

Mon point de départ, les liens entre langage parlé, lecture et écriture, sous le spectre de sa mise en forme de l'écrit, n'a pas cessé de me balloter d'un rebondissement à l'autre. J'ai le sentiment que toutes les conclusions propres aux idées de mes auteurs sont possibles, se répondent, se font écho et tissent un gigantesque réseau de promesses. Par exemple,

Option A. Une mise en page adaptée au texte et bien pensée retient l'attention du lecteur et doit susciter l'envie de lire. Du petit élément au grand ensemble : de la lettre à la page, en passant par le mot, la ligne et la colonne. Dans cette promenade, on découvre que les illusions d'optique trouvent dans la typographie un terrain de jeu infini. Malgré la présentation rigoureuse de l'ouvrage qui confère à son contenu un caractère scientifique, il est question ici de sensibilité et la recette du chef-d'œuvre reste encore à découvrir. Cinq siècles après l'invention de l'imprimerie, la somme de savoirs ici synthétisée est vertigineuse. Il n'est pas une parcelle de l'espace d'une page qui ne fut, à un moment où à un autre, théorisée, réfléchie et pour laquelle une règle ait été inventée dans un coin du monde.

Option D. Comment procéder face à la déconstruction et la pulvérisation du langage qui est propre au XXe siècle ? Devons-nous continuer à morceler de plus en plus menu le langage dans des livres ou devons nous chercher une autre approche ? Un langage divertissant, ennuyeux, non-créatif, sans valeur, toutes les méthodes de désorientation peuvent être utilisées pour réinventer notre relation normative au langage. Kenneth Goldsmith, J'ai récemment été pris de sympathie pour le personnage d'un dessin animé qui revendiquait le transfert de x quantité de mégabits, physiquement épuisé après une journée

entière de téléchargement. Le simple acte de déplacer une information d'un endroit à un autre constitue aujourd'hui un acte culturel signifiant en soi. La plupart d'entre nous passent chaque jour des heures à déplacer du contenu dans différents contenants. Certains d'entre nous appellent ça l'écriture.

Option E. Les écrivains n'écrivent pas les livres : ils composent des textes qui deviennent des objets manuscrits, gravés, imprimés, et aujourd'hui informatisés. Souvent, le plus souvent peut-être, les choix quand à la graphie des mots, l'orthographe ou la ponctuation ne sont pas leur fait, mais le résultat des préférences, ou des habitudes, des éditeurs, des imprimeurs, des correcteurs ou des compositeurs. Faire retour à la matérialité ancienne des textes afin de ne pas les trahir est donc, nécessairement, rappeler que les auteurs n'écrivent pas les livres et que ceux-ci sont le produit des nombreuses décisions et des nombreux gestes qui confèrent à l'oeuvre son existence imprimée.

On parlait avec les autres de la manière dont on a travaillé pour nos mémoires. J'ai l'impression que le mien s'est écrit tout seul. J'ai commencé par prendre des notes sur des textes que j'étais heureuse de lire, je ne me suis pas forcée à rentrer dans une seule page qui ne m'intéressait pas, ou à saisir un texte que je ne comprenais pas, j'ai tout fait dans la liberté la plus totale en pensant travailler sur un brouillon, j'ai volé des bouts de textes chez des auteurs dont je ne comprends rien, j'ai épluché des livres en mille morceaux, je les ai mélangés, je ne les ai pas cités, j'ai pillé les méthodes de Goldsmith, et raconté à ma guise celles de l'Oulipo, j'ai lié les pensées d'auteurs que tout oppose, j'ai volé jusqu'à la mise en forme de tous ces livres. Et sans m'en rendre compte je me suis retrouvée avec ce qui est aujourd'hui une version jugée montrable, une forme valable, de ce que j'ai vécu comme une débauche littéraire ! Ici, je mets un point que je n'espère pas final à un semestre de recherches et de découvertes qui ont éclaté ma perception du texte, mon appréhension du langage, et de, de, de,